

فصلية ثقافية | العـدد السابـع والأربعـون

NIZWA 2006 | 47



فصلية ثقافية
تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة
والنشر والاعلان

47
العدد السابع والأربعون
يوليو 2006 م - جمادى الثانية 1427 هـ






عنوان المراسلة :
ص.ب 855 الرمز البريدي: 117
الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان
هاتف: 24601608 (00968)
فاكس: 24694254 (00968).

الأسعار :
سلطنة عُمان ريال واحد - الإمارات 10 دراهم - قطر 15 ريالا - البحرين 1,5 دينار - الكويت 1,5 دينار - السعودية 15 ريالا - الأردن 1,5 دينار - سوريا 75 ليرة - لبنان 3000 ليرة - مصر 4 جنيهات - السودان 125 جنيها - تونس ديناران - الجزائر 125 دينارا - ليبيا 1,5 دينار - المغرب 20 درهما - اليمن 90 ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا 3 دولارات - فرنسا 20 فرنكا - ايطاليا 4065 ليرة.

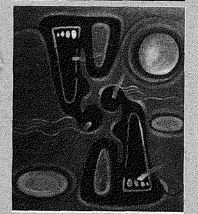
الاشتراكات السنوية :
للأفراد : 5 ريالات عُمانية، للمؤسسات: 10 ريالات عمانية- تراجع قسيمة الاشتراك.

ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : 3002 - الرمز البريدي 112 روي - سلطنة عُمان.



اللوحة للفنان محمد الصايغ - عُمان










* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. *

# موسيقى اليمامة الهاربةِ من سطوةِ الهاجرة

هكذا علّمني الضياءُ الكاذبُ :
أن أبجّل عتَمَةَ المحيطات المدلهمّة.

* * *

ماء ونخيلٌ
ظلامٌ خفيفٌ
أشباح تجفل
وسحرة بدأوا في الطيران
على هيئةِ حدأةٍ أو خفّاش يترنّح بين
الصخور.

* * *

ينتحبُ الجبل
من هولِ الفَقْدِ
وربما من أشياءَ
لا يدركها وعي البشر العابرين.
بيني وبينك أيتها الجبال الخوالد
ميثاق ولادةٍ وموت

* * *

صورة (فلليني) على الجدار
الجدار الموجود قبل استواءِ الأرض
وعليه بُنيتْ السجونُ والمصحّات،
بجواره فيل (المقابلة)

وعلى مقربة طالع النخل المفعَمةِ الغدران
والصباحات.
إيطاليا، الهند، عُمان، أصقاع تنجبُ أخرى.
ما الذي يلمُّ شتاتَ هذا المشهد
غير خيالك المدبوغ بشموس طالعة.

* * *

النسر المحنّط يرنو إلى مالك الحزين
يفضي إليه بأسرار الوحدة والمسافات

* * *

الزكام يقصف عظامي
زكام الصيف البليد
المكيّفات تنعق مثل بوم الخرائب
أحاول الاستماع إلى نشرة الأخبار.
المشهد على حاله
دمار بشري، زلازل وفيضانات
ممثلون وراقصون ومطربات
(البلاد العربيّة تحتلّ معظمَ أرجاء هذا المشهد
الموغل في هلاكه)
أعود إلى الموسيقى
بانتظار اليمامة التي ترفّ كل صباح
في بهو النافذة
لاجئةً من سطوة الهاجرة.

* * *

أسمع الموسيقى
في هذه اللحظة
استمع إلى الموسيقى
كي أهدأ قليلاً من عناء الرحلة الأخيرة
وأتذكرك بصفاءٍ أكبر
أتذكرّ قُبلة البارحة
وسط سديم النوم والنبات المعرّش في المياه
أشجار الموز الغارقة في الطحالب والنعاس
حيث تتهاوى الشُهُب

في ليلٍ غامضٍ
على صفحتِهِ يتنزّه ماعزُ الجبلِ
متبوعاً بصراخ الرعيان.

* * *

إنني فارغٌ إلا منكِ
وحيد ومغمور بحشودكِ العذْبة
سحائبك التي تمطر صحراءَ ليلي
بالنجوم والضحكات.

* * *

بعد حفْلة الأوبِرا
مضيتِ وحيدة
بالخطوة نفسها
مرتديةً لباس البادية،
التي ما زال حليبُ نياقها
يشخب في ضلوعك،
بالخطوة المتأمّلة نفسها
تواريتِ في الظلام.

* * *

نصفكِ العُلويُّ يأسرني..
تجلسين وسط الصَحْبِ
كاهنةً تشرق بالرؤى والمخاوف
تدخِّنين شيشة المقهى
خيال رضابكِ يشفي جروحَ المرضى
والتائهين..
من أي الجهات قدمتِ
في هذه الساعة؟
تدلفين الغرفة المضاءةَ بجسد النسرِ المحنّط
نصفك الأسفل
أكثر أسراً وإثارة
من آلهةٍ تستحمّ في مصبّات النيل البعيدة.

* * *

حين رأيتكِ لأول مرةٍ
في الزمانِ الذي أضحى بعيداً
ومتوارياً خلفَ الأكمات
كنتِ المرأةَ الجميلة الواضحة
لكن ما لم يكن واضحاً
ذلك الجانب الغائمُ
المولودُ من رحم الرؤيا
والموصول برعب الأبديّة

* * *

بروميثيوس، سرقَ نار الشعر
ظلَّ ملفوحاً بعذابها السرمدي
أنت سرقت الشعر والحكاية
سرقتِ نار الجمال
خبأتِها في أغوارك القصيّة

* * *

كانت الغابةُ غارقةً في الهدوء والصمت
والليل في منتصفه
ليل الأقدمين البهيج
كان جسدكِ فرح الغابة
المتفجّرة بالهذيانات

* * *

لا شيء يجعل هذه الوحشة مُحتَملة

إلا أنفاسك والموسيقى
الموجة القادمة من عصور الإنسان الأول
تغمر فراشكِ بالزبَدِ والحنين

* * *

السهل المحترق بفعل الهاجرة
الجبال والوديان
شجر الآراك
عرَصَات الحيوان
التي كأنما أتى عليها صاعقٌ ذرّي
لا بدَّ أن تصلها أحلامُكِ
وتعشب من جديد.

* * *

في المقهى المحاذي
لسكة الحديد النافرةِ
كأعناق أحصنة هرِمة في بيداء
قطارات الهباء
بصفيرها الذي لا يفتأ يلاحقني
منذ الزمان الأول للخليقة
ولا ينضب له معين،
تجلسين كل مساء
في المدينة المثْقَلة
محدِّقةً في الدخان والفراغ.

* * *

اليمامة تداعب جسَدَها
في بهوِ النافذة الفسيح
صهيل أفراسٍ
صفير قطاراتٍ قادمة من البعيد.

* * *

كيف اختارتك المواسمُ جميعُها
مواسم القحط والحصاد
لتكوني نجمتها
نجمة الفصول الهاربة باستمرار.

* * *

اليمامة على حدِّ النافذة تغفو
مع شريكها الوهمي
النسر المحنّط في أعلى سلّمِ الموسيقى
يسرد تاريخ الغضب الإلهيِّ
وانقراض الأكوان.

* * *

أحدّق في الأجيال اللاجئة
من جبروت الظهيرة
وفيالق الإبادة..
في عراق العباسييّن والشعراء
في قرطاجنّة هنيبل
يمن الحميرييّن والأقيال
عُمان اليعاربة والبحار
لا أرى إلا دخاناً يتلاشى
في ممر أحصنةٍ
وزفير طائرات

* * *

أحدّق بوجهي في المرآة
لا أرى إلا غيومكِ
تُحيي أرواحَ قتلى

عبروا ذاتَ يوم مرآةَ ذاك المكان.

* * *

قهوةُ الصباح:
خبر موتٍ أو انتحار صديق
ضاقتْ به الأرجاء الشاسعة
وضاقتْ به الأبجديّة
حيث لانورَ إلا نور العَدَم الشفيف
حيث تسكن السلالةُ
ويزهر الزمهرير

* * *

أباطرة العَدَم في الربع الخالي
المتاخم لأساطير الطوفان
ينزلون من قلاعهم المشيّدة جيداً
يكتسحون المدُن الكبرى
وعلى وجوههم تكشيرة الفارس المغدور.

* * *

العبارةُ تختنقْ
اللغة عقيم
الضفادع ترسل نداءَ استغاثةٍ
في ليل العالم البهيم
والمدُن غارتْ في مواقعها
مرتشفة لعاب كأسها الأخير.

* * *

يرفرف الغرابُ
على عذوق النخلة الخديج
حذاءَ البحر الهادرِ في نوم ابن ماجدِ
وفي أجداث القراصنة.

* * *

كل هذا الغروب المنكسر
على رأسي
كل هذه الطيور الباحثة عن مأوى
كل هذا الشجر المحترق
على سفوح الجبال
كل هذا العمرِ النافل قبل الولادة.

* * *

أحياناً تمنحني الليالي فسحةً بين حشْدِ
الكوابيس المتدافعةِ بالرؤوس والمناكب،
لأناجي طيفَ أمي الذي لا يبدأ في التمتمة
والعتاب، إلا ويتلاشى
كانطفاء نيزكٍ في سماءٍ مقفرة.

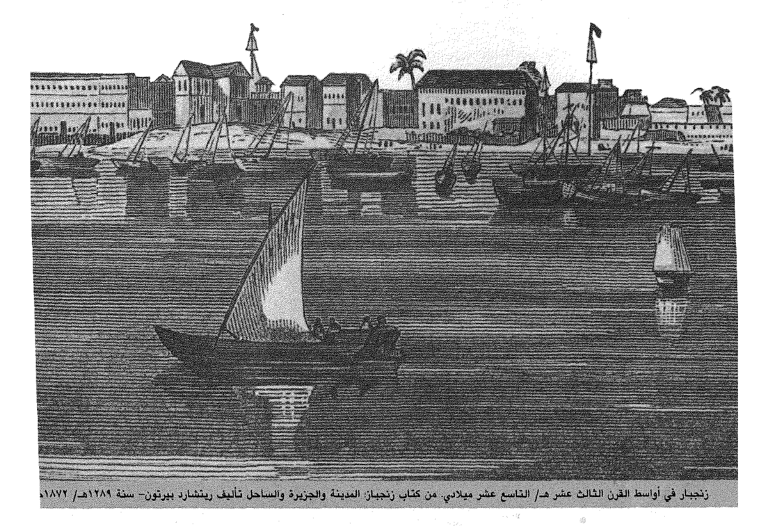
* * *

هذه النسمة المفاجئةُ
من أين أتت وغمرتني بحنانها الوارف
من أيِّ سماءٍ بعثتها الآلهةُ
لتحطَّ كسرب يمام برِّي فوق سهل أخضر؟
من أي جناح طائر يعبر المحيط؟
ابتسامتكِ التي تنشر بهجةَ الروح والمغامرة.

**سيف الرحبي**

# دراسات

8



زنجبار في أواسط القرن الثالث عشر هـ/ التاسع عشر ميلادي. من كتاب زنجبار: المدينة والجزيرة والساحل تأليف ريتشارد بيرتون- سنة ١٢٨٩هـ/ ١٨٧٢م

# رحلة في مخطوط «الدرُّ المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم»

# للسيد حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي(*)

وحده المسافر يختبر جمال الانتماء وأهمية الأرض الأولى، ويتغلغل بعيداً في اكتشاف ذاته. وبعيداً عن السائد حول مدرسة السفر وفوائدها السبع التي يمكن أن يجنيها المسافر والمتمثلة في تفريج الهم واكتساب المعيشة وتحصيل العلم وصحبة الأماجد، فإن في السفر تأصيل للانتماء الأول بما يثيره من أشواق إليه عندما تبعد بنا المسافات، وبما يتوفر لنا من فرصة لتأمل بعض أشياء الوطن لم نكن لنتأملها ونحن نرتع في مرابعه أو سهوبه الخضراء أو أراضيه القاحلة، لا فرق بينها جميعاً من جهة الانتماء. هذه الأشياء قد تكون وجبة غذائية اعتدنا عليها بطقس خاص أو جلسة مع أصدقاء يمنحون اللقاء خصوصيته أو شجرة أو نهراً أو وقتاً ما أو نسمة بواد معين أو رائحة كرائحة طلع النخيل أو صوتاً كصوت هدير الفلج، أو غير ذلك من تجارب شديدة الخصوصية.

**محمد المحروقي**

باحث وأكاديمي من عُمان

* من كتاب بالعنوان نفسه قيد الطبع، تنشره وزارة التراث والثقافة.

**استحضر هذه المعاني وأنا أقرأ هذه المادة الفريدة المتصلة بأدب الرحلة الذي هو من أمتع الأجناس الأدبية وأقربها إلى المتلقين جميعاً باختلاف ثقافاتهم ومعارفهم لما يبرزه من خصوصية وذاتية هي أسمى ما في الأعمال الأدبية. إضافة إلى الجانب الشائق في السرد ومتعته في استقصاء العجيب والجميل، ربما لا يقترب جنس آخر إلى هذا الفن سوى أدب السيرة الذاتية. و«الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم» للسيد حمود بن أحمد بن سيف بن محمد البوسعيدي لا تخيب ظن قارئها وتوقعاته بأن يجد مادة بها من الفائدة والتسلية ما يدفعه لمواصلة القراءة حتى الكلمة الأخيرة. وعلى مستوى أسلوب السرد ولغته فإن القارئ سيجدها بحق فريدة في بابها وانعكاساً لثقافات عربية أفريقية صيغت معاً لتبرز الهوية السواحلية بامتياز.**

### ١- كتاب الدرّ المنظوم.

انطلقت الرحلة من ميناء بندر زنجبار يوم ٢٥ من شوال سنة ١٢٨٨هـ، بعد صلاة الصبح الموافق ٨ يناير ١٨٧٢م. وكان الكاتب برفقة السيد السلطان برغش بن سعيد بن سلطان البوسعيدي حاكم زنجبار آنذاك، متوجهين إلى الحجاز لأداء فريضة الحج. وهدف الرحلة – كما يؤكد الكاتب – هو إحياء شعيرة السياحة التي هي «من سنن الأنبياء والسادة الأتقياء، وفيها تضرب الأمثال والعبر»، وهذا هو السبب الديني.

وثمة سبب آخر يتصل بفوائد السفر المعروفة مما أشرنا إليه آنفاً في صدر هذه المقدمة من الفوائد العلمية والنفسية التي تعود على السائح. والكاتب يقول فيما يضمن من شعر إن التنقل اللذيذ الذي يشير إليه الشعراء عادة لا يقتصر على التنقل بين محبوبات عديدات بل يمكن أن يتوسع في مفهومه ليشمل التنقل بين الأماكن، أي السفر، والعبّ من ملذات كل مكان:

تنقل فلذات الهوى في التنقل: ورد كل صاف لا تقف عند منهل

ففي الأرض أجناب وفيها منازل: فلاتبك من ذكرى حبيب ومنزل

وبعد سفر ثمانية عشر يوماً، أي في ١٤ من ذي القعدة يصلون إلى ميناء بندر جدة بأرض الحجاز، ثم منها إلى مكة المكرمة لأداء شعيرة الحج. ثم إن السلطان برغش يسافر إلي المدينة المنوّرة لزيارة قبر الرسول(ص)، عائداً إلى جدة فزنجبار.

أما الكاتب فقد بقي في مكة المكرمة «مجاوراً لبيت الله الحرام وزمزم والمقام». ثم يزور في الحجاز مدينة الطائف، ليبدأ بعد ذلك رحلة أخرى تنفتح على بلدان تقع ضمن نفوذ الدولة العثمانية هي مصر التي يزور فيها القاهرة والإسكندرية وبورسعيد، وما كان يعرف بأرض الشام، زائراً فيها دمشق والقدس وبيروت.

ويكشف النص عن إعجاب السيد حمود البوسعيدي بما رأى من مظاهر الحياة العصرية في الأماكن التي زارها مما يتصل بالصناعة والاتصالات والنقل والقصور والحدائق والحياة العلمية الزاهرة، مما يغيب أو يحضر بضعف في البيئة التي قدم منها. وهو يسمي الماكينات عامة بالكرخانة، فيتحدث عن مشاهدته لكرخانة الكتب في القاهرة أي مطبعة الكتب، وأن بها عشرة من العلماء لتصحيح الكتب متحدثاً عن صناعة الورق وطريقتي الطبع المختلفتين؛ بالحجر والرصاص. أما كرخانة السراج فهي المولدات الكهربائية الكبيرة التي راعه كيف أنها تشعل المصابيح في البيوت والطرقات. أما في دمشق فتستوقفه آلة صب الحديد وبرمه، فيقول: «ورأينا فيها كارخانات تعمل الحديد وآلة مراكب الدخان والكراكات التي تحفر البحر، والمحل الذي يصلحون فيه المراكب، وفيها يصبون الحديد مثل الرصاص، وعندهم آلات تقطع الحديد وتبرمه وتسحله مثل الشمع ليس مثل الخشب بل الخشب أقوى منه وهو باردٍ بلا إدخال النار. تكفي حكمتهم. ولا تسمع له حساً وقت القطع. وشيء من الآلات تطرق الحديد وتشرخ الأخشاب وتقطعه للنجار، وهي تعمل بالنار. وهذه الكرخانات للفرنسيس».

وهو يقف مسجلاً ما يراه في رحلته من أمور عجيبة كما فعل في حديثه عن أهرامات مصر وخبر بنائها الذي هو كالأسطورة ينقله عن كتب التاريخ، نعرض عن سرده هنا حتى يراه القارئ في محله. ثم ينقل بيتين محكمين لأحد الشعراء يصف فيهما الهرمين اللذين قال أنهما منسوبان لشداد بن عاد:

**خليلي ما تحت السما من بنية**

**تماثل في إتقانها هرمي مصر**

بناء يخاف الدهر منه، وكلُ ما

على ظاهر الدنيا يخاف من الدهر

وفي الشام يصل يافا أولاً ويروقه تنظيمها إذ هي: «متفردة بشكلها فوق جبل. والبيوت فوق بعضها البعض، وشيء من الطرق يوصل للغرف العالية. وبنيانها أغلبه بالحجارة المنحوتة». ويشير إلى جودة فواكهها وإلى سكانها من النصارى الذين أثنى عليهم كثيراً على أقوالهم وأفعالهم الموافقة للمسلمين، ويتعرف هناك على الفرق بين القسيسين والرهبان. فالقسيسون يخالطون الناس في الكنائس وغيرها والرهبان ينقطعون في الصوامع ولا يخالطون الناس. وتكون بينه وبينهم حوارات عديدة.

ويسافر على الخيل إلى بيت المقدس، فيجدها مدينة كبيرة عليها سور وأرضها غير مستوية، وبيوتها قديمة، وأغلب سكانها نصارى ويهود، والمسلمون بها قليل. ويقدم وصفاً دقيقاً للمسجد الأقصى: «وهو مسجد عظيم لا مثيل له، يعجز الوصف عن وصفه. وفيه محاريب الأنبياء عليهم السلام. ونزلنا أسفله ورأينا بناءه القديم الذي بناه النبي سليمان بن داود عليهما السلام، وهو بالحجارة. والبناء الثاني وضع على أساسه السابق، وكل محراب في محله على أساسه، هكذا اخبرونا». ثم يستطرد في وصف جمال بنائه وفخامته.

كما يقدم وصفاً آخر عن كنيسة القيامة التي تعود إلى زمن الجاهلية، وما بها من زينة وزخرف وأواني ذهب وفضة وتماثيل، وينقل مارأى بأسلوبه الفريد في التصوير: «وزعمهم (أي النصارى) أنه الموضع الذي قتل فيه سيدنا عيسى عليه السلام، ما تركوا شيئاً من ذلك حتى الدم مصور، وموضع ما دفن صورة قبر على حجر مثل الكهرب وعليه شيء كثير مما ذكرته. وصورة سيدتنا مريم في صباها وعليها من اللباس والحلي والجواهر ما لا يوصف. الحاصل أن العقل لا يسع ما رأينا ويعجز الواصف عن وصفه».

كما يشير إلى أمر غريب رآه وتأكد منه بنفسه، وهو أن قرب قبر النبي موسى كليم الله في الجبال لا يتيسر الحطب والناس يشعلون الحجر فيوقد ناراً ويطبخون عليه. وقد جرّب الكاتب ذلك الأمر فوجده صحيحا، وذلك كرامة من الله لأن تلك الجبال عديمة الشجر. وينقل الكاتب أن هذا الحجر إذا خرج من القدس بطل عمله.

ومن القدس يذهب إلى بيروت التي لا يقيم بها طويلاً ويصفها وصفاً سريعا، فهي «مدينة طيبة فيها من المأكل الفاخر من الفواكه وغيرها شيء كثير. وأكثر سكانها نصارى ويهود، ويقدر الربع المسلمون فيها، والثلاثة الأرباع كفرة. وفيها جملة أسواق وبيوت فاخرة وبساتين وأغلب طرقها مفروشة بالحجر، الحاصل أنها بلد حسنة وهواؤها صحيح». ويبدو أن بيروت لم تكن سوى محطة في طريقه إلى دمشق.

وفي عربة تجرها الخيل، يسميها الكروسة، سافر السيد حمود البوسعيدي إلى دمشق. «فلما وصلنا رأيناها مدينة عظيمة، وفيها جملة أسواق ومساجد وحمامات، شيءٌ كثيرٌ. وفي أسواقها شيءٌ كثير من بضائع وغيرها من المآكل والمشارب والفواكه الفاخرة شيء لا يوصف. وحولها البساتين، والجبل دائر عليها محدق بها كلجة البحر. ويدور الجبل حول البساتين كالسور. وتسقيها سبعة أنهار كبار وتتفرق على جملة أنهار أصغر. وما رأيت بلداً مثلها، كثيرة المياه في كل بيت بركة أو بركتان...». ثم يذكر قدم البلد والجامع الأموي فيها، مقدماً وصفاً تفصيليا عن بنائه. وهي عنده جنة الدنيا، كما يقول، ويصدق فيها قول القائل:

عرِّج ركابك عن دمشق لأنها

بلد تذل لها الأسود وتخضع

ما بين جانبها وباب بريدها

بدر يغيب وألف بدر يطلع

ولا يخفى الغزل في نساء دمشق في البيت الثاني.

ومن الشام يعود المؤلف إلى مصر فالحجاز حيث يبلغ بندر جدة في الأول من شعبان سنة ١٢٨٩ هـ، الموافق ٤ أكتوبر ١٨٧٢م، ومنها إلى مكة المكرمة حيث ينتهي سرد أحداث رحلته. ولا يذكر كم مدة بقي في جدة، ولا يذكر متى غادر إلى مكة، ولكننا نرجح أن مقامه بجدة لم يطل، وما كانت إلا نقطة وصوله البحرية للعبور إلى الديار المقدسة. وقد سبق أن زارها من قبل ولم يطل المكث فيها. ووجدنا من عادته في تأليفه هذا أن يذكر مدة الإقامة حين تزيد وإن قليلاً.

وعندما نحاول التعرف على شخصية الكاتب من خلال رحلته فأول وأبرز سمة هي سمة الالتزام الديني. فبين أيدينا نص لفقيه وقور ممتثل لأوامر الشريعة فيما يأتي ويترك. وقد رأينا أن أهم سبب لرحلته هذه كان سبباً دينياً «لإحياء سنة من سنن

الأنبياء والسادة الأتقياء»، كما قال. وهنا نشير إلى أن بداية الرحلة الحقيقية هي الأراضي المقدسة انطلاقاً من مكة المكرمة، وكذلك كانت نهايتها في مكة المكرمة. فهي بشكل تقريبي سياحة روحية لكسب المعرفة وتعزيز الشعور الديني، ولذا فإنه يهتم كثيراً بزيارة قبور الأنبياء عليهم السلام والصحابة والأولياء الكرام، ذاكراً مشاهداته بتفصيل محبٍ في ثنايا عرضه لخط رحلته. ودلالة على الأهمية المركزية لهذه المزارات نجده يعود ويفرد لها فصلاً خاصاً يجمع فيها تلك المزارات وأماكنها تسهيلاً للمطالع للكتاب. وعندما لا يتمكن من الوصول إلى بعض المزارات في الشام نجده يعتذر بشدة عن تقصير اضطر إليه بسبب عارض المواصلات، يقول: «وما بين بيروت ودمشق يذكرون قبور أنبياء منهم إلياس وشيث عليهما السلام وهما في ناحية من الطريق، هكذا أخبرونا لأننا مررنا بعيداً عنها، ولم يمكن لنا الوصول إليها لحث(١) أهل الكروسة لا يمكنهم الانتظار، ولأجل ذلك صح لنا مانع، وقرأنا لهم الفاتحة من بعد، ونرجو من الله القبول».

وملمح آخر من ملامح شخصية الكاتب مما يفهم من هذه الرحلة هو حب الاستطلاع والنزوع إلى المغامرة المحسوبة في بعض المواقف مما يعطي النص بعداً شائقاً إضافياً. ومن بين تلك المواقف ما يحكيه عن زيارته لقلعة بمصر و البئر التي يذكر أن سيدنا يوسف عليه السلام أجلس فيها. وهو لا يكتفي بمشاهدتها من الخارج بل ينزل إلى طريقها المظلمة للتحقق، يقول: «ورأينا ضرب خانة القروش في القلعة، وكذلك سجن النبي يوسف عليه السلام وهي بئر كبيرة عميقة في القلعة ونزلنا إلى بعضها، ورأينا الموضع الذي كان يجلس فيه النبي يوسف عليه السلام، وهو في جانب من البئر. وطريقها مظلمة ينزلونها إليها بالشموع، وهم يجذبون الماء منها للقلعة على رأسين من الخيل، لأنها بئر عظيمة هائلة، وماؤها عذب».

ومن ذلك أيضاً أنه في كنيس يهودي عرف أنه في بطن محراب صورة للنبي موسى عليه السلام فتقدم محاولاً كشفها فمنعوه لأنهم يكشفونها يوم السبت عند عبادتهم فقط.

كما أن الكاتب مولع بالدقة ومقارنة ما يراه في رحلته بما يعهده ويعهده -ربما- قارئه المتخيل في زنجبار. ففي وصف خط رحلته نجده حريصاً على ذكر الزمن الذي احتاجه للتنقل بين نقطتين وذكر الوسيلة وقيمة الأجرة التي أنفقها. ثم إنه إلى جانب ذكره ذلك في تضاعيف رحلته نجده يعود في آخر كتابه فيفرد فصلاً يجعله خاصاً لما: « يتعلق بنول البوابير وشروطها وكراء الدواب». ومن بين هذه المواقف الدالة هو نقله لشروط النقل البحري التسعة وإجراءاته الدقيقة والرسوم الموضوعة للنقل والصحة والجمارك بحذافيرها حتى تكون بين يدي قارئه.

وفيما يتصل بالمقارنة نجده غالباً يقارن ما يراه بما يعرفه في زنجبار. ومن ذلك وصفه لمدينة القاهرة كما تبدو له من فوق تلة القلعة وعظمتها وكثرة بيوتها، وأن زنجبار في السعة والقيمة عن محلة واحدة في القاهرة التي يسميها- كما جرت العادة- مصرا، يقول البوسعيدي: «ونظرنا البلد كلها من القلعة فوجدناها بلدة عظيمة على الوصف وزيادة. وزنجبار كلها ببيوتها في السعة والقيمة عن محلة من مصر على القياس. والحاصل أنها بلدة يكل البليغ عن وصفها، وليس الخبر كالعيان». وهذه المقارنة بزنجبار ليست ناتجة عن أن المؤلف يقارن ما لا يعرف بما يعرف فقط، بل إضافة إلى ذلك أنه يتوجه مباشرة إلى قارئ معين من زنجبار. وربما كان هذا الكتاب موجه إلى سلطان زنجبار آنذاك السيد برغش بن سعيد بن سلطان كما جرت العادة مما نجده في مؤلفات مشابهة أخرى مثل «تنزيه الأبصار والأفكار»، حيث يقول جامعه ومرتِّبه القس يحيى لويس صابونجي: «وسلكت في تصنيفه مسلكاً سهل المطالعة قريب المناولة، وجلوته بتصاوير بهية تشخص مناظر البلاد وصور الرجال ذوي المناصب والأمجاد، عسى يحوز القبول بأعين سعادة السيد برغش أعزه الله»(٢). ولا بد من التذكير هنا أن المؤلف رافق السلطان في بداية الرحلة من زنجبار إلى مكة المكرمة ثم اختلف سيرهما حيث عاد السلطان لمقر حكمه وواصل السيد حمود البوسعيدي أسفاره في الحجاز أولاً ثم إلى مصر والشام، فكأنه يقدم للسلطان الجزء الآخر من الرحلة الذي لم يشهده. وهذا الاهتمام بالشأن الزنجباري لا يقتصر على مظهر المقارنة وإنما نجده يبرز خلال نقاشات البوسعيدي مع قساوسة النصارى الذين التقى بهم

في يافا، وأعجب أيما إعجاب بسيرتهم والتزامهم بدينهم التي وجدها موافقة لمقتضيات الشريعة الإسلامية، يقول: «والمذكورون نصارى الشام من العرب ليس بينهم افرنج بل إنهم ملة واحدة، ولباسهم مثل المسلمين. ويتعجب الإنسان من أقوالهم وأفعالهم أغلبها موافقة للمسلمين. واطلعت على تفسير كتبهم؛ بها أحوال كثيرة موافقة للشريعة، وبها مواعظ وحكم». ويسجل بفرح تعرفه على طبقاتهم المختلفة والفوارق بينها القساوسة والرهبان والبطارقة. ثم إنه يجري معهم حواراً حول تحريم الرقيق وموقف الدين المسيحي منه. يقول في نص تكشف أجواؤه عن تقدير لهم، ويختص -أي النص- بطائفة منهم لهم مذهب في الاغتسال من النجاسة يقترب مما عند المسلمين: « والنصارى المذكورون يذكرون أنهم يستنجون من البول والغائط وكذلك الجنابة لها استنجاء خاص وليس غسل تام. وهم ينكرون على باقي النصارى ويخطئونهم لأنا اجتمعنا بواحد من المتفقهين في دينهم ورأينا منه الإحسان التام، ليته كان مسلماً. ورأينا عندهم جواري سود، وسألناهم عن ذلك، فقالوا: معنا جائز البيع والشراء في الرقيق. قلنا: كيف يمنع الإنجليز ذلك؟ قالوا: فعلهم مخالف للإنجيل، لأن الإنجيل محلل بيع الرقيق، بل الذي يدخل في ديننا نكره بيعه لأنه قد دخل في الدين وصار مثلنا، وذلك لا يخرجه من الرق بل نكره بيعه، وهو ليس بحرام مطلقا».

وهذه المناقشة تأتي على خلفية المعاهدات التي وقعها السلطان برغش بن سعيد لمنع تجارة الرقيق، مما ترتب على ذلك من خسائر مادية كبيرة على حكومة زنجبار وأتباعها.

## ٢- التعريف بالمؤلف

وقد عرف عن السيد حمود بن أحمد البوسعيدي اهتمامه الشديد بأعمال الخير والصلاح في خدمة المسلمين مدفوعاً بعاطفة الفقيه التقي الجياشة، فما يكاد يذكر اسمه إلا وتبادرت إلى الأذهان أوقافه الكثيرة في المصالح العامة وأبرزها بيت الرباط الذي أوقفه للحجاج العمانيين بمكة المكرمة. وقد أخبرني السيد سعود بن حمد بن حماد البوسعيدي(٣) عن مده أنابيب الماء العذب من منطقة في زنجبار تسمى «مبوبو» على بعد ثمانية أميال إلى المدينة، وأنه أوقف بيوتاً كثيرة لشارع بأكمله في منطقة «درجاني» في زنجبار أيضاً لصيانة هذه الخدمة الجليلة؛ خاصة وأن زنجبار جزيرة يشح فيها الماء العذب. ويذكر السيد سعود أن من أعماله الخيرية أيضاً بناء مسجد في «ماليندي فرضاني» بزنجبار.

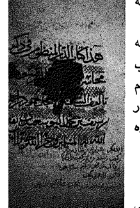
وقد أسهب الشيخ سعيد بن علي المغيري في ذكر مناقب السيد حمود وخصص له فصلاً في كتابه المهم «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار»، بعد أن ذكر السلطان برغش بن سعيد وأعماله الجليلة. يقول المغيري: «إن من أحسن ما ينبغي لنا نزين به صفحات هذا التاريخ هو ذكر السيد المحسن الجليل حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي. ويناسب أن نخلد ذكره بجوار ذكرى مآثر هذا السلطان العظيم، رب المحامد والمكارم السيد برغش بن سعيد، حيث إن السيد برغش هو نادرة سلاطين زنجبار فكذلك السيد حمود بن أحمد نادرة رعاياه عرب زنجبار»(٤). ثم يذكر المغيري مآثر السيد البوسعيدي وهي وقف بيت الرباط بمكة المكرمة، وأوقاف أخرى بها لخدمة هذا الوقف، ومدرسة لتعليم القرآن، ومسجد جامع بمنطقة بوبوبو وقصر فاخر تتصل به أرض واسعة بها معصرة حديد لعصر قصب السكر ومطاحن للدقيق تدور دواليبها بقوة جري ماء أجراه من عين موينايا. ومن أعماله الجليلة عتق ألف ومائتي مملوك.

ويشير المغيري إلى هذه الرحلة التي بين أيدينا قائلاً: «وفي عام ١٢٨٨ هـ صاحب السيد حمود بن أحمد السيد برغش بن سعيد إلى مكة المشرفة لأداء فريضة الحج، وجاور فيها، وزار الطائف، ومصر، والشام، وفلسطين والقدس الشريف». ثم يذكر طرفاً عن أسرته فيقول: «وتزوج بالسيدة زمزم بنت سعيد بن سلطان بن الإمام. ووالدة السيد سعيد غني بنت سيف عمة السيد حمود هذا».

وحول موته يذكر المغيري: «وقد زهد في آخر أيامه ولازم سكنى بوبوبو، وبالأخص البيت الذي كان قرب المسجد. ولزم المحراب إلى أن توفاه الله تعالى باليوم العاشر من ربيع الأول سنة ١٢٩٨ هـ، ودفن بجوار مسجده في بوبوبو. أقول مات ولكنه حي بآثاره الجميلة وغيره ميت وإن كان حيا».

## ٣- نسخ المخطوط وضبط العنوان

وأثناء إعدادي لنشر هذه الرحلة الفريدة عثرت على



مخطوطة قديمة لها، وهي من جملة تركة الشيخ المؤرخ سعيد بن علي المغيري صاحب جهينة الأخبار، بيد حفيده الأخ علي بن سعيد بن علي المغيري(٥). والمخطوطة من القطع الصغير وملحق بها قصيدة شعرية جيدة غير القصيدتين اللتين وردتا في النسخة الأخرى التي سيشار إليها لاحقاً. كما تتميز هذه المخطوطة إضافة إلى قدمها بوجود صفحة العنوان. ولكن -وللأسف- عدت عليها الأرضة فمخرت وسطها من بداية المخطوطة إلى قرب نهايتها التي سلمت. وأورقها مفككة وضعيفة وتحتاج إلى ترميم سريع.

ويظهر من العنوان التالي: [هذا كتاب الدرّ المنظوم في ذكر محاس... الرسو... تأليف السيد الأمجد حمود بن أحمد بن سيف بن محمد البوسعيدي نفع الله به المسلمين وجزاه عنا خيرا، أمين]. ونون كلمة محاسن التي في العنوان لا تظهر بدقة وكذلك لام كلمة الرسوم. وغيبت كلمة بينهما هي كلمة الأمصار. وعليه يكون العنوان على النحو التالي «الدرّ المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم»، كما نفهم ذلك من مخطوط ثالث للكتاب نفسه. وقد عرفنا عن وجود مخطوط رابع لهذا الكتاب بالمكتبة البريطانية ونحن جادون في البحث عنه.

وخاتمة المخطوط كالتالي: [قد تم الكتاب بعون الملك الوهاب يوم ٢٢ من شهر شوال في سنة ١٢٨٩ للسيد الأمجد الكريم الأرشد حمود بن أحمد بن سيف بن محمد البوسعيدي بمكة المكرمة]. وهي إشارة على جانب كبير من الأهمية فقد نسخ هذا المخطوط في العام نفسه الذي أتم فيه السيد حمود البوسعيدي رحلته، وفي المكان ذاته الذي انتهت إليه رحلته وهو مكة المكرمة، وأمر ثالث وأخير وهو أن هذه النسخة للمؤلف نفسه، كما يفهم من اللفظ والسياق. ولم يذكر الناسخ اسمه. وبعد الخاتمة وبالخط نفسه قصيدة جيدة في تقريظ هذا الكتاب أولها:

**إذا رمت ضرباً فامتط اليم واتقي**
**جميع الهوى والحوب والفلك ارتقي**
**وأمّ القرى أمّ القرى لبِّ واعتمـر**
**بحـــج وعـــج ثـم ثـجّ المـــدفق**
**وكن حارماً عند الدخول وحازماً**
**وطف بطواف مـودع منك مشفق**

إلى أن يقول:

**وسل سيداً ذاك الهمام ابن أحمدٍ**
**حموداً عن الأنوار بالغار كم لقي**
**متى سار للقدس المقدس تربها**
**وقد فاز بالفعل الجميل الموفق**
**مناقبه بالغرب والشرق أشرقت**
**سخيٌّ نقيٌّ كامل صادق تقي**
**وقد أوقف القصر المنيف بمكةٍ**
**رباطاً لأهل الحق شنآنه شقي**

وبخط مخالف وبعد انتهاء المخطوط نجد يوميات في الانتقال من عمان إلى زنجبار ولعلها عن الشيخ المغيري، ولم نستقصها لضيق الوقت وخرجها عن موضوعنا الحالي. ولعلنا نعود إليها لاحقاً أو غيرنا من الباحثين المهتمين بأدب الرحلة أو بسيرة الشيخ المغيري.

وبعد هذا التاريخ بخمس عشرة سنة تقريباً تنسخ مخطوطة أخرى للكتاب نفسه، وهي محفوظة بوزارة التراث والثقافة برقم عام ٢٥٨٧، وخاص ٤٣، وبعنوان موضوع هو [أسفار السيد حمود بن أحمد البوسعيدي]. وبياناته كالتالي كما ورد فهرس المخطوطات بعد العنوان: «نسخ زهران بن سيف الريامي، ١٣٢٥ هـ. ١٣٨ صفحة،(١١) سطراً؛ ١٩×٢٤ سم. خط نسخي وبعض رؤوس الموضوعات بالأحمر. أوله: أما بعد فيقول الفقير إلى الله تعالى حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي لما كانت السياحة من سنن الأنبياء والسادة الأتقياء. وآخره: صلاة وتسليم مدى الدهر كله

من الله للهادي النبي محمد

المحتوى: يتضمن شرح أسفار السيد حمود بن أحمد البوسعيدي وما لاقاه فيها من الفوائد والفضائل.
المخطوط بحالة جيدة. به تعقيبات. غير مرقم. الناسخ نسخه للشيخ عبدالله بن ناصر بن سليمان اللمكي. العنوان من صنع المفهرس»(٦).

والغريب من أمر المفهرس هذا أنه يجد مخطوطاً آخر يشير إليه في الصفحة المقابلة ذاتها من الفهرس ذاته للمؤلف نفسه والموضوع نفسه واللفظ نفسه، ثم لا يستفيد من العنوان الأصلي البارز في المخطوط المتأخر لتحديد عنوان المخطوط الذي ضاعت صفحته الأولى، ثم يجتهد في وضع عنوان من عنده حيث لا موضع للاجتهاد. ومع أن ذلك سهو لا شك

فيه لكن لا ينبغي السكوت عليه فحال المخطوط العماني من الضياع بحيث لا يحتمل خللاً كهذا. بل يحتاج الأمر إلى قدر كبير من المسؤولية والتأني والكفاية العلمية في التعامل معه وتقديمه للباحثين بشكل دقيق.

وقد اطلعت على المخطوط الأصلي بنفسي لمراجعة بعض المواضع فيه. وهو نفسه مخطوط الدر المنظوم دون أدنى شك. ويثبت هذا المخطوط قصيدتين أخريين في تقريظ الكتاب، الأولى ركيكة النظم، ومطلعها:

**أجواهرٌ سطعتْ برحلةِ ماجدِ**

**يرقى إلى العليا والمحاسن**

**والثانية أقوم منها نظما، ومطلعها:**

**فمن كان مسعاه كمسعى بن أحمد**

**فذاك إلى طرق الهداية يهتدي**

والمخطوط الثالث في الترتيب الزمني موجود أيضاً بوزارة التراث والثقافة وهو نفسه الذي أشرنا إليه آنفاً. عنوانه: [الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم]، ورقمه ٢٣٩٣، وبياناته بعد العنوان كما ورد في فهرس المخطوطات الجزء الثالث: ممباسا. نسخ راشد بن سليمان بن سليم بن سالم الحسيني ١١٢٤ هـ. ١٠٢ صفحة(١٥) سطراً؛ ٢٣× ١٨ سم. خط نسخي، مداد أسود وبعض السطور بالأحمر.

وتاريخ النسخ غير دقيق إذ يجعل النسخ وكأنه قد وقع قبل الرحلة نفسها التي تمت بعد ذلك بين عامي ١٢٨٨ و ١٢٨٩ من الهجرة النبوية. والأمر يحتاج إلى مزيد من التدقيق، بالاستفادة من الإشارة المهمة التي يسوقها الناسخ من أنه كتب الكتاب في ممباسا إذ هو في ضيافة الوالي سالم ابن خلفان بن عامر البوْسعيدي.

أوله: أما بعد فيقول الفقير إلى الله تعالى حمود بن أحمد بن سيف لما كانت السياحة من سنن الأنبياء والسادة الأتقياء.

آخره: السيد محمد الظلمات بمعرفة باناجي في دمشق الشام. الشيخ محمد بن راشد الجلاد والشيخ سعيد الغبرة المدرس في الجامع الأموي(٧).

وقد اطلعت عليه كما أسلفت فوجدته ضعيف الخط مستقيم العبارة وبه زيادات لم أجدها في غيره. أوراقه مفككة وقد سقط منها فصل يتصل بنول البوابير وشروطها وكراء الدواب، ومادة أخرى بأسماء الذين خدموا السيد حمود في رحلته. وترد القصيدة القافية التي أشرنا إلى جملة من أبياتها آنفاً هنا أيضاً. وبعد ذلك نجد أبياتاً شعرية متفرقة وأوفاقاً في المحبة فالخاتمة المشار إليها.

**١- في صفة أرض الحجاز وما اشتملت عليه.**

بسم الله الرحمن الرحيم

أحمدك اللهم يا مَنْ سَمَكَ السماءَ بناء، وجعل الصعود إليها معراجا، وجعل فيها شمساً وقمراً منيراً وسراجاً وهاجا، وأودعها بروجاً وأنزل من المعصرات ماءً ثجاجا، وجعل الأرض بساطاً لتسلكوا منها سبلاً فجاجا، وخلق شمس الليل والنهار آيتين وجعل في الأرض أزواجا، وأجرى فيها الأنهار فمنها العذبُ الفرات، وجعل فيها بحراً أجاجا، وقدَّر فيها السير أفواجاً. اللهم إني أشكرك شكراً بعدد القَطْر وجريان البحر، ومثاقيل الجبال وعدد الحصى والثرى، وما كتب به القلم وما جرى، وعدد النجوم وورق الأشجار، والصلاة والسلام على سيدنا محمد المبعوث من مضر، الذي قال أنا سيد ولد آدم ولا فخر، وعلى آله وأصحابه وأزواجه وعلماء أمته الذين اتبعوه في الأثر. فيقول الفقير إلى الله تعالى حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي، إن السياحة من سنن الأنبياء، والسادة الأتقياء، وفيها تضرب الأمثال والعبر، وهي عبرة لمن اعتبر. وذكروا أنه أول من ساح في الأرض نبي الله دانيال عليه الصلاة والسلام. وذكروا أنه هو الذي حفر الدجلة وأوصلها بالفرات، وكانت سابقاً مقطوعة، وكانت عنده الأسماء التي خرج بها آدم عليه الصلاة والسلام من الجنة، ثم من بعده توارثها أولاده. وأكثر من ساح من الأنبياء عيسى عليه الصلاة والسلام. ثم من هذه الأمة المحمدية الإمام البخاري رحمه الله وغيره في طلب الأحاديث وجمعها.



وفي الأسفار تفريج الهمّ وتَعَلُّمُ الأخبار وتذكرة لأولي الأبصار، وقد قال

بعض الأفاضل شعراً:

**تنقل فلذات الهوى في التنقل**

**ورد كل صاف لا تقف عند منهل**

**ففي الأرض أجناب وفيها منازل**

**فلا تبكِ من ذكرى حبيب ومنزل**

**ولا تستمع قول امرىء القيس إنه**

**مضل، ومن ذا يهتدي بمضلل(٨)**

فعلى كل حال كانت سياحتي التوجُّهُ إلى بيت الله الحرام، ومعاهد التجليات طلباً للغفران من الملك العلام. وكان أول توجهنا من بندر زنجبار يوم ستة وعشرين من شوال سنة ١٢٨٨ بعد صلاة الصبح، بصحبة السيد الهمام والأسد الضرغام، برغش بن سعيد بن سلطان ابن الإمام. فكان وصولنا إلى بندر جدة ليلة أربعة عشر من شهر القعدة، وأقمنا يومنا بجدة، وبعد العصر ليلة خمسة عشر سرنا إلى مكة فدخلناها ليلة ستة عشر في شهر القعدة. وليلة أربعة عشر من شهر الحج توجه السيد برغش ومن معه إلى المدينة المنورة. ويوم حادي محرم حرام الساعة الثامنة من النهار سافروا من بندر جدة إلى زنجبار، وكان صولهم من المدينة يوم سبعة وعشرين من شهر الحج سنة ١٢٨٨. وكنت أنا قد بقيت بمكة المشرفة مجاوراً لبيت الله الحرام وزمزم والمقام، وأتطيب بمسك تراب تلك المشاعر العظام بمكة:

**بمكة لي غناء ليس يفنى**

**جوار الله والبيت المعظم**

ثم أتى اليوم التاسع من شهر ربيع الآخر وكان يوم الأحد سنة ١٢٨٩ توجهت إلى الطائف، وكانت الساعة الثامنة من النهار. وأصبحنا يوم الاثنين في سوله وأقلنا بها، ورحلنا في الساعة السابعة من النهار، وأصبحنا في التبيل وأقلنا هناك ورحلنا في الساعة السابعة من النهار يوم الثلاثاء، وأصبحنا يوم الأربعاء بالطائف ودخلنا البلد بعد طلوع الشمس بساعة. وبعد الاستراحة سرنا نزور سادتنا عبدالله ابن العباس وأولاد النبي الطيب والطاهر وولد سيدنا علي بن أبي طالب محمد بن الحنفية وزبيدة بنت أبي جعفر المنصور العباسي ومن معهم في القبة.

ثم زرنا الصحابة لإثنى عشر(من الشهر) وهم شهداء الطائف. ثم زرنا سيدنا زيد بن ثابت الصحابي ومن معه. ومن بعد سرنا إلى وادي النمل، وهو وادٍ عظيم وعليه مزارع في جوانبه وقرى، يشرح الخاطر وفي أوله مسجد وبعده الطائف بمقدار أربعين أو خمسين دقيقة على الحمير بجدة السير. ثم سرنا إلى جهة المثنّاة ورأينا بئر التفلة وبستان عباس، ومع البئر مسجد. وهي بئر خالية (جافة)، وكذلك في البستان مسجد صغير. وهذا البستان دخله النبي صلى الله عليه وسلم لما آذاه آل ثقيف أهل الطائف، وأسلم عداس فيه على يديه حين جاءه بطبق من عنب من البستان.

وتفرجنا على بساتين أهل الطائف ووجدنا أفخرها شيرة؛ بستان أمير مكة الشريف عبدالله، والبهجة؛ بستان الشريف عبدالمطلب. وهما من جنات الدنيا. والطائف بلدة طيبة منبسطة،(٩) وفي قوة الحر باردة مثل الشتاء في غيرها، وفي الشتاء يجمد الماء من قوة بردها.

وهي قرية عليها سور وفيها قلعة فائقة في الحسن، وأسماء أبوابها الحزم وباب ابن عباس وباب الربع، وفيها باب صغير من القلعة غير الثلاثة المذكورة. وأكبر مساجدها مسجد ابن عباس وفيه تقام الجمعة، ثم من بعد مسجد الهادي أسفل البلد وفيه تقام الجمعة أيام الموسم.

وقد أخبرني بعض من له خبرة بتلك الجهات أن حول الطائف من سائر جهاته الأربع جملة قرى محتوية على بساتين وأنهار متفجرة ومزارع وثمار متنوعة، وكل هذه الثمار ترد إلى مكة المشرفة، فلذا تجد بمكة دائماً الفواكه في غير أوانها. قال فمن جملة الوديان والقرى المذكورة وادي المثناة ووادي الرهط ووادي السلامة ووادي العقيق ووادي الحال ووادي القيم ووادي الفرح ووادي ليلة ووادي قرن، وغير ذلك مما يشرح الخاطر ويسر الناظر.

وتوجهنا منها يوم سابع السبت من جمادي الأولى إلى مكة المشرفة، فمن يوم خروجنا من مكة إلى يوم رجوعنا إليها شهر كامل. ثم سافرنا من مكة المشرفة ليلة اثنى عشر الجمعة من جمادي الأولى من السنة المذكورة إلى جدة فدخلناها يوم السبت بعد طلوع الشمس. وفي يوم الأحد زرنا قبر أمنا حواء وطوله أربعون ذراعاً على حد قولهم، ووجدناه كما قالوا، إن لم يزد لم ينقص. في وسطه قبة قيل إنها على سرتها.

ثم ركبنا البحر وسافرنا يوم خمسة عشر الاثنين الساعة الأولى من النهار في بابور الدولة العثمانية المسمى درايرن بُودقلين، طوله مائتان وثمانون فوتا، واسم قبطانه ربوان بابا. ويوم ثمانية عشر



الخميس أصبحنا مقابلين جبل طور سيناء، وأمسينا آخر بركة فرعون. وصباح تسعة عشر والجمعة في الساعة الأولى والنصف من النهار وصلنا إلى السويس، وكرتنونا(١٠) أربعة وعشرين ساعة، ونزلنا يوم السبت بعد تمام مدة الكرنتينة وصارت علينا من المشقة ما لا مزيد عليه من الزحام، لأن المركب فيه جملة خلق من عسكر وغيرهم، حتى اشترينا مغلقاً فيه نسوان ونحن جملتنا خمسة أنفار، نولنا(١١) ستون ريالاً.

ونزلنا بالسويس عند الجودي، وهو جودي فاخر، ورأينا ما حوله من البناء والآلات ما لا يوصف، ومسافته عن البلد مقدار نصف ساعة على الدواب.(١٢) وسافرنا من السويس في بابور الدخان(١٣) على البر يوم الحادي والعشرين والأحد بعد مضي ساعة وعشرين دقيقة من النهار.

## ٢- في ذكر مصر وعجائبها

ووصلنا مصر الساعة الحادية عشرة إلا عشرين دقيقة في يومه.(١٤) وكان قد وقف بنا في خمسة عشر موضعاً لأجل الاستراحة وقضاء الحوائج. ومنها رجوعه إلى بلد تسمى الاسماعيلية مرسى المراكب التي تمر في البحر الجديد.(١٥) وتركنا مدة الاقامات(١٦) فكان باقي مسيرنا من ذلك كله من السويس إلى مصر ست ساعات وعشرين دقيقة. وكان في سابق الأمر على الجمال سير ثلاثة أيام بجمال أهل مصر لأنها في السير أسرع من جمال الحجاز. والنهر من النيل، والبحر الجديد بداية سايرناه من السويس إلى الإسماعيلية، والسلك(١٧) كذلك يسايرنا من جانبين وذلك مقدار نصف الطريق. الغاية إنها (البحر وخط الهاتف) مقابل المحطة التاسعة، ثم انقطع عنا البحر الجديد والسلك من جانب واحد وسار البحر إلى جانب آخر إلى نيط سعيد وبقي معنا النهر الحالي والسلك من جانب واحد سايرنا إلى مصر.

وعند وصولنا إلى وادي مصر وهو معقل العسكر، بُعْدُهُ عن البلد سبع محطات كله عمار من مزارع ونخل وأشجار، وتفرع النهر في مواضع شتى يسمونها الترع؛ منها ترعة إلى السويس تمر فيها المراكب عند جودي، ومنها ترعة عند الإسكندرية، وترعة تشق مصر. وكلها من البحر الكبير وتفاريعه في سائر أرض مصر من سائر البلدان. وجميع هذه الترع تجري فيها السفن من كبار وصغار، ويأكلون من حيتانها. والحاصل أننا رأينا شيئاً عظيماً يقصر دونه الوصف.

والسويس بلدة صغيرة ولا عليها سور، ولا فيها شيء من القلاع غير البوابير الحربية في مرساها. وفيها قلعة محكمة متكلفة بلك وخمسين ألف ريال.(١٨) إنه هذا ما بلغنا. وليست هي بلدة مزارع إنما تجيء إليها الفواكه والمأكولات من مصر وغيرها.

وأما العجائب في مصر – وما سميت مصر إلا لأنها مصر كما قالوا – وفيها من البساتين آية وشيء يبهر العقول حتى في بعض الأماكن يمشي البابور ما بين الأشجار والأنهار. وتفرجنا على كارخانة(١٩) طبع الكتب، والذي يصحح الكتب في المطبعة عشرة من العلماء. وكذلك تفرجنا على كارخانة عمل القرطاس وهي تعمل أصنافا من القرطاس. وهو يعمل من الخرق البالية والجواني وورق الموز. وأما طبع الكتب فهو على نوعين؛ نوع بالحجر ونوع بالرصاص. وتفرجنا على كارخانة السراج التي تشتعل منها المصابيح في البيوت والطرقات. والحاصل أن ما رأينا من هذه الكارخانات شيء مما لا يناله الوصف. ودخلنا بيت الفرجة وهو بمحل يقال له بولاق وهم يسمونه الانتيكة ومعناه العمل القديم. ورأينا فيه صور الفراعنة وغيرهم وحليهم السابقة من ذهب وفضة، وبعض من حوائجهم وأسبابهم وسائر صنائعهم. وفيهم أموات على حالهم في صناديق، أحدهم منذ ثلاثة آلاف سنة وثماني مائة سنة تواريخهم مكتوبة عليهم. أخرجهم النصارى من الأرض، بعضهم في زمن محمد علي باشا والبعض من بعده. أصلها مقابر قديمة بمصر يحفرونها ويخرجون منها صوراً من المتقدمين وأمواتهم وحوائجهم. هكذا أخبرونا والله أعلم. وفيهم صور هائلة موحشة، أحد منهم يقارب سبعة أذرع طولاً وأزيد والجرم على قدر الطول، وأحد من الأموات بأكفانهم وشيء من كسوتهم كذلك باقية لم تتغير، واحد منهم كالأسد وغرائب لا تحصى يحتار فيها اللبيب ويهابها الطبيب وهي شكل غريب.

وكذلك تفرجنا على نيل مصر الكبير وما فيه من المراكب والسفن، ورأينا مجاري الترع منه إلى باقي البلدان من السويس وغيره، والسفن الجارية فيها تحمل أشجاراً وخضرة وفواكه وحبوبا وغير ذلك من

مهمات العالم إلى سائر الجهات. وكل هذه الفرجة ببولاق وهي حارة من حوائر مصر شهيرة. والآن هم مجتهدون في حفر ترعة إلى السويس غير الأولى للمراكب ورأينا القناطر الصغار ورأينا القناطر الدورانية على النيل.

ورأينا الموضع المسمى الإسماعيلية الذي يعمره إسماعيل باشا بمصر من بولاق في محل يقال له الجزيرة وبما فيه من البناء الفاخر. ورأينا بستانه المسمى الجنينة وبما فيه من الأعناب المزخرفة والأنهار الجارية والأشجار المظلة الدانية، والجبل المصور والماء ينحدر من أعلاه إلى بحيرة في وسط البستان وعليها القناديل دائرة على صفة بيض النعام، وكلها تسرج في يوم الزينة بالجاز.

والجاز حل(٢٠) الولاية، وفيها قبة صغيرة في وسطها وفيه من الأشجار الفاخرة ما لا نهاية. وفيه قبة مخصوصة تضرب فيها المزيقة،(٢١) وهي آلة الطرب الافرنجية. وكذلك باقي القباب بها أنواع من الآلات الملهية، وفيهن من القناديل والسرج ما لا نهاية. وعلى الأنهار والأشجار من القناديل بالقار ويصير فيه مجمع كبير في الأسبوع مرتين، لأنه مجعول للفرجة مما يؤدي لكل متدين بدينه أن ينكر.

ورأينا الجامع الأزهر وهو مقر العلماء والمتعلمين، إنه جامع كبير، وفيه مواضع ومحاريب جملة ومدارس وخلوات للمتعلمين. ومن جملة المحاريب محراب في وسطه ما بين العواميد، وعواميده كلها حجر رخام. والذي وافقناهم(٢٢) فيه من المتعلمين وغيرهم بقدر ثلاثمائة إلى أربعمائة، وذلك في غير وقت الصلاة عند الإشراق.

وفيه جملة من علماء يدرسون في حلقات عديدة يسمع لهم دويٌ عظيم. وأخبرونا أن الذين رأيناهم أناساً قلة أكثرهم في هذه الأيام ساروا إلى زيارة الشيخ البدوي ومعهم اجتماع عظيم. وجميع المتعلمين في هذا المسجد لهم جوائز من الدولة. الحاصل أنه مسجد عظيم وفيه خلق كثير. وفيه جملة صناديق تضم كتباً كثيرة، وهي في التحري قدر مائتي صندوق قد تزيد قليلاً وقد تنقص. والحاصل أننا لا نستطيع وصف كل ما رأيناه، بل وصفنا البعض فقط.

ثم زرنا رأس الحسين بن علي بن أبي طالب، وهم يذكرون أنه جاء به أحد ملوك مصر بعد وفاة يزيد بن معاوية، وعليه قبة عظيمة بها مسجد عظيم. وزرنا الامام الشافعي، والسيدة سكينة بنت الحسين، والسيدة زينب بنت سيدنا علي بن أبي طالب. وهذه المزارات كلها عليها قبب صغار وفي الوسط قبة كبيرة وفيها من النقوشات بالذهب وغيره ما لا يوصف، وبجانبه عن يمين الداخل قبره وهو في بطن القلعة على جبل وحوله البستان وفيه موضع النزهة، شيء لا يوصف.

وإذا كنت بجانب المسجد ستكشف مدينة مصر كلها. وفي هذا المسجد من ثريات وقناديل وفرش ما لا يوصف، والماء صاعد للمسجد والجبل، وكذلك القلعة كلها على الجبل كاشفة على مصر الجديدة والقديمة. وفيها بنيان من باب إلى باب وكل باب عليه مساكن وفيها جملة بيوت. والحاصل أنها حارة تامة تطلع إليها عربات الخيل من غير مشقة.

ونظرنا البلد كلها من القلعة فوجدناها بلدة عظيمة على الوصف وزيادة. وزنجبار كلها ببيوتها في السعة والقيمة عن محلة من مصر على القياس، الحاصل أنها بلدة يكل البليغ عن وصفها، وليس الخبر كالعيان.

ورأينا بيت فرعون موسى وهو قد خرب، بل باق شيء من حيطانه وموضع جلوسه للبروز للناس في دكة مرتفع علوها من الأرض في بناء نحو عشرين قياساً على التحري.

وأخبرنا شيخ من شيوخ الأزهر أن جملة علماء جامع الأزهر المدرسين مائتان، وتلاميذهم خمسة آلاف وثماني مائة، والجملة ستة آلاف نفر، الذين لهم جوائز من الدولة المصرية وهم مكتوبون في دفاترهم. وعند الدرس يمتلئ المسجد الأزهر المتقدم ذكره كله مع الأماكن التي حوله حتى لا يقدر واحد يجوز في وسطه من كثرة الخلق لاصقين ببعضهم بعض. وأخبرني غير الشيخ المذكور بذلك، كما أخبرني الشيخ تصديقا لقوله.(٢٣)

وأخبرونا عن قبور أهل مصر يجعلون سراديب في الأرض ويبنونها وينوّرونها ويجعلون على أبوابها الحجر المنحوت، وإذا مات لهم ميت كشفوا الحجر وأدخلوه، وتجتمع أموات كثيرة في كل سرداب. وطوارق(٢٤) النساء يزينونها ويجعلون على رأس الميتة عوداً مستمراً بالنعش وفيه شعر يزينونه بالحلي ويلقون في الشعر مشاخص ذهب و شيئاً من

زينة النساء. رأيناهم يمرون بطارقة على هذه الصفة، وأخبرونا بذلك وعندهم تخرج النساء خلفها. وطوارقهم بخلاف طوارقنا يحملها ثلاثة أنفار؛ اثنان قدام وواحد خلفها، والنساء نائحات خلف الجنازة مخالفين بجنازة.

وأيضا دخلنا بيت النزهة الذي هو في بستان القلعة مزخرف مما لا نهاية، وفيه ديوان المناصب إذا تولى حاكم يقعد فيه والي مصر. وفيه مواضع إذا دخلت موضعاً تراه أحسن من الآخر وفيه حمام. والحاصل أنه محل مملكة. وقد بلغنا أن السلطان عبد العزيز حين قدم إلى مصر سنة ثلاثة وثمانين ومائتين وألف نزل فيه.

ورأينا ضرب خانة القروش في القلعة، وكذلك سجن النبي يوسف عليه السلام وهي بئر كبيرة عميقة في القلعة ونزلنا إلى بعضها، ورأينا الموضع الذي كان يجلس فيه النبي يوسف عليه السلام، وهو في جانب من البئر. وطريقها مظلمة ينزلون إليها بالشموع، وهم يجذبون الماء منها للقلعة على رأسين من الخيل، لأنها بئر عظيمة هائلة، وماؤها عذب. وفي بستان القلعة المذكور بركة عليها صور سباع يخرج الماء من أفواهها، وفي وسطها كذلك يخرج الماء كمثل الشجرة.

وجواري الدخان في بر مصر كثيرة متفرقة في بلدان شتى، وكذلك السواعي(٢٥) من كبار وصغار شيء كثير لا يحصى ولا يعد، نجدها حيثما سرنا، في الشط بنفسه وفي فروعه تحمل الأمتعة إلى مصر وباقي البلدان. ومن العجائب أننا رأينا أناساً في بر مصر عراة مثل البهائم، وهم مع الناس ولا أحد ينكر عليهم، كيوم ولدتهم أمهاتهم. والبهائم معهم كثيرة من كل صنف، ورأيناهم يركبون على الجاموس. وأكثر أحمالهم على الجمال والسواعي في البوابير. والبابور الواحد يجر مائة عربة تحمل أثقالاً كثيرة من أموال وحيوان من خيل وغيرها. والبوابير المخصوصة للركاب لا تقطر شيئا، وربما تأخذ نصف مقدار في مسيرها في الساعة.

وقد ركبنا في المقطورات وهن مثل الطير الذي يساير العربة ولا تتبين صورته من قوة السير، وقد مر علينا طائران ولم يستطيعا أن يجاوزانه من قوة جريانه. وشط النيل ينفد في دمياط ورشيد وإسكندرية والسويس هكذا أخبرونا، ويذكرون في دمياط أنه في كل سنة وفي النصف من شهر شعبان يفترق البحران بقدر مذبح جزور ويذبحون له جاموسا بين البحرين فيلتئم بقدرة الله تعالى والله أعلم.

ومدخول مصر كل يوم، كما يذكرون، لكا ريال، والذي يسير اسطنبول في كل سنة لك وثلاثون ألف كيس، والكيس فيه خمسمائة فون ذهب. والفون عن خمسة عشر ريال، هكذا اخبرنا الشيخ البخاري وغيره عن المدخول. وفرق البحر، وبلد مصر بنفسها وخيمة هواؤها غير محمود، وهي بلد قديمة فيها جملة بيوت قدام وخربات والآن يعمرونها ثانية بيوتاً كبيرة فاخرة على صفة بيوت النصارى. وما عمروا منها سوى القليل، والعمار كل يوم في زيادة. وأخبرنا الشيخ البخاري وغيره عن بلد مصر أن طولها ثمانية أميال وعرضها أربعة، وهذا غير العمارة الجديدة وربما تقارب المناصفة.

وفي يوم الخميس في العشرين من جمادي الأولى سافرنا إلى البهنسا لزيارة الشهداء، وأخذنا من البيت إلى خارج البلد عند مواضع جواري الدخان ساعة وعشرين دقيقة راكبين في عربية براسين خيل، وركبنا في بابور البر إلى بلد تسمى مغاغة، وأخذنا في الطريق خمس ساعات وخمس دقائق التي هي مشي البابور فيها غير مدة الإقامات. ومن مصر إلى مغاغة سبع مقامات، ومنها ركبنا على خيل إلى أرض البهنسا أخذنا ست ساعات. وهذا كله عمار؛ بلدان جملة لا تعد ولا تحصى وكلها مزارع من سكر وبرٌ وبقولات وغير ذلك، وفيها نخيل جملة والنيل معنا إلى البهنسا.

وعبرنا نحن وخيلنا في سفينة والسلك معنا إلى مغاغة، وصرنا إلى موضع آخر والمراكب والسفن الكبار معنا إلى مغاغة، وكذلك فروع الشط فيها سفن صغار، والنيل له فروع شتى لا تحصى ولا تعد حيث ما سرنا وهن معنا. والذي عبرناه في السفينة هو نهر يوسف عليه السلام وهو فرع من النيل، وهذه المزارع التي رأيناها يعمها الماء عند امتلاء الشط في كل سنة مرة لا يبقى منها شيء غير محل البيوت خاصة. ويعبرون في سفنٍ صغار من بلاد إلى بلاد. وهذه المزارع تبلغ حداً لا يبلغه نظر الإنسان، فلا يُرى أقصاها، ربما أنها مسير أشهر وهي صحن واحد ما فيها مكان موضع مرتفع غير موضع البيوت والنخل، وفيها جملة شجر، وفي بعض الطرقات يعملون جسوراً يمشون عليها، وهي دكاك(٢٦) من تراب مرتفعة ممتدة من بلد إلى بلد بغير بناء.

وهذه المزارع ثلاثة أصناف؛ صنف منها يسقيها الشط في الحول مرة، وصنف منها يسقونه من فروع الشط متى ما أرادوا، وصنف منها يسقونها على البهائم من الشط. وفيها جملة معاصر دخان وغيره، ويحصل منها خير كثير. أخبرنا إنسان اسمه علي آغا، سلحدار المرحوم الشريف محمد بن عون والآن هو القائم على الأراضي التي بتلك الجهات في حدود من أرض البهنسا، أخبرنا أنه باع تبن البر بسبع مائة وخمسين فوناً. والفون عشرة ريالات عن ثلاثة آلاف وسبع مائة وخمسين ريالاً. فإذا كان إنسان واحد يبيع من التبن بهذا المقدار، فكم من غيره، وكم وكم مثله وأشكل منه، فالملك لله الواحد القهار. رأينا شيئاً لا يقاس ولا يكيّف ولا تسعه العقول.

ورأينا بروجا بنوها للحمام مثل ما رأينا ويذكرون أنهم يبيعون من روثها بمقدار كل شهر يبلغ ألف ريال، وذلك يأخذه الزرّاع. فلما وصلنا البهنسا زرنا الشهداء بفضل الله وكرمه، ورأينا موضع القتال ومسجد الصحابة وهو لم يبق إلا أثره، ورأينا بين المسلمين المكان الذي استشهدت فيه نساء المسلمين، ورأينا موضع كلب الروم على كثيب حيث ما كان يحرض أصحابه على القتال. ورأيت في ذلك الموضع جماجم على حالها لم تتغير بشعورها يذكرون أنها جماجم المسلمين متوارية بالأحجار. والشهداء المعروفون عليهم قبب كل جماعة في قبة، والذين غير معروفة أسماؤهم عليهم علامات من الحجارة، ويذكرون أن الوادي كله مليء بالقتلى، جاعلين علامة بين قتلى المسلمين وقتلى المشركين حجراً على طول محل الوقائع التي صارت. وهو وادٍ متسع، ورأينا موضع الكنيسة وشيئا من آثارها من الحجر الرخام.

والبلد على نهر يوسف عليه السلام والنهر يجري في وسط البلد. وهي قديمة كلها خراب بيوتها خربة، وأما حدودها فعلى ما رأينا. ولم يبق شيء من الأسوار والقلاع التي عمها الآن الخراب. وليس بها كثرة سكان وفيها مساجد قديمة، واحد منذ سبع مائة سنة، وواحد من فوق الألف سنة وهو على النهر، وقد خرب، وهم الآن يعمرونه ثانيةً.

وفي رجوعنا من البهنسا زرنا سيدنا أبا هريرة وولده، وهم في مصر عند كانية البابور عند المسجد. ومن مصر إلى البهنسا كانوا يسيرون إليه على حمار في أربعة أيام بجد السير.

ولما رجعنا إلى مصر رأيناهم يزينون البلد لأجل قدوم إسماعيل باشا والي مصر من اسطنبول، ويذكرون أن هذه الزينة تتكلف على أهل البلد بين لك وحتى خمسة لكوك ريال، حتى أن إنساناً أجّر إنساناً لزينة بيته بستة آلاف جنيه، هذا واحد من عالم، وكم غيره. الحاصل انه شيء مفرط، ومن الجملة يؤجرون جارية تغني بثلاث مائة ريال في الليلة الواحدة. ومررنا على تلغراف وهو السلك الموصل الأخبار من جهة إلى جهة وكيف يصنعون به، وذلك في طريق البهنسا.

ورأينا أهرام مصر وهي من عجائب الدنيا، وأعجبها الهرمان القريبان لمصر المنسوبان لشداد بن عاد، وقد رأينا في بعض التواريخ أن الذي بناها هو سوريد أحد ملوك مصر قبل الطوفان بثلاث مائة عام، لأنه كان قد رأى في منامه كأن الأرض انقلبت بأهلها، وكأن الناس قد هربوا على وجوههم، وكأن الكواكب تتساقط ويصدم بعضها بعضاً بأصوات هائلة. فأهمل ذلك ولم يذكره لأحد وعلم أنه سيحدث أمر عظيم. ثم إنه رأى من بعد ذلك في الليلة الثالثة بأن الكواكب الثانية نزلت إلى الأرض في صورة طيور بيض وكأنها تخطف الناس وتلقيهم بين جبلين عظيمين، وكأن الكواكب المنيرة مظلمة مكسوفة، فانتبه بعد ذلك فزعاً مرعوبا، فأمر بعد ذلك بعمل الأهرام.

ولما شرع في بنائها أمر بقطع الأسطوانات النظام واستخراج الرصاص بأرض المغرب وإحضار الصخور من ناحية أسوان فبنى بها أساس الأهرام الثلاثة الشرقي والغربي والملوّن. وكانوا يمدون البلاطة ويثقبونها ويجعلون بوسطها قضيباً حول البلاط إلى أن أكملت. وجعل ارتفاع كل الأهرام مائة ذراع ملكي بذراعنا الآن. وجعل جهاته مائة ذراعٍ بذراع العمل، فلما فرغ من بنائها كساها ديباجاً ملونا من أسفلها إلى أعلاها، وأنشد بعضهم:

**خليلي ما تحت السما من بنية**

**تماثل في إتقانها هرمي مصر**

**بناء يخاف الدهر منه، وكلُّ ما**

على ظاهر الدنيا يخاف من الدهر

ويذكر القبط في كتبهم أن عليها كتابة منقوشة تفسيرها بالعربية «أنا سويريد الملك بنيت هذه الأهرام في سنة كذا وكذا وأتممت بناءها في ست سنين، فمن أتى بعدي وزعم أنه ملك مثلي فليهدمه في ستمائة سنة، وقد علم أن الهدم أهون من البناء

وأني كسوتها الديباج فليكسها بالخضر».

ثم سافرنا من مصر إلى الإسكندرية يوم تسعة وعشرين والاثنين من جمادي الأولى سنة ١٢٨٩ في الساعة الثالثة إلا ربعا من يومنا هذا المذكور، وركبنا في بابور البر فوصلنا إلى الإسكندرية في تسع ساعات وخمس دقائق من يومنا المذكور، ووقف بنا البابور في تسعة مواضع من الإقامة من ذلك ثلاثة عشر دقيقة. ويذكرون أن السفر كان سابقاً على الجمال من مصر إلى الإسكندرية في ستة أيام.

ومن مصر إلى الإسكندرية كله عمار؛ بلدان وبساتين ومزارع، والنهر والسلك معنا من جانبين وقرب إسكندرية بنصف ساعة سايرنا البحر المالح، ومشينا في أرض الملح والنهر والمزارع والبساتين دارت عنا في جانب والبحر في الجانب الثاني. وجميع المواضع التي يقف عليها البابور بلدان وفيها ما يؤكل من فواكه وغيرها فلا يحتاج المسافر لطبيخ ونفيخ، ولا إلى حمل زاد، وذلك من جميع أرض مصر حيث ما تصل البوابير براً وبحراً.

والمراكب والسواعي الصغار متفرقة في النهر من مصر إلى إسكندرية، وكذلك بساتينهم وزروعهم سقياها على ثلاثة أصناف كما تقدم ذكرها. وحد ما وصلناه من أرض مصر كله عمار ليس فيه شيء من الخراب.

وعندما وصلنا الإسكندرية رأيناها مزينة لأجل وصول إسماعيل باشا من اسطنبول كما تقدم، وزينتها شيء عظيم لا يوصف. ويذكرون أن الزينة تتكلف عليهم بمبلغ عظيم أكثر من مصر، والله أعلم بذلك. وفيها من جواري الدخان المزينة ما هو في غاية الحسن، وكذلك جواري الخيل مزخرفة أحسن من الذي رأيناه في مصر.

وهي بلدة منظمة نظيفة وغالب طرقها منصوبة متسعة مفروشة بالحجارة، وماء النهر يعلو إلى أعلى طبقة من البيوت، وأغلب بيوتها منظمة في غالب التنظيم. وهي بلد متوسطة، وفيها بساتين فاخرة، وبيوت في البساتين على أشكال لطيفة مسايرة النهر، وعلى النهر أشجار، وتمر الجواري بين البساتين والنهر في ظل الشجر حد ما رأيناه من المسافة على هذه الصفة. وعليها سور وخندق عظيم من جانب البر وعلى السور قلاع، وفي وسطها قلعة مدورة. الحاصل أنها بلد منيعة، ومنظمة كثيراً إلى ما لا نهاية، والبساتين المذكورة خارجة عن السور، وفي وسطها بعض البساتين الصغار.

ورأينا الجودي وموضع صيانة المراكب، وهناك عمال في الخدمة، ووصلنا إلى الرأس وهو موضع العسكر، وهم يسمونه رأس التين، وبه سراية عظيمة لجلوس والي مصر إذا قدم إليها، وفيها بعض البساتين الصغار للفرجة. وفيها بركة ماء ينصب من أعلاها، وصور آدميين يغتسلون، وعلى البركة أشجار. والحاصل أنها بلد ما عليها قصور، يعجز الواصف عن وصفها، وفيها فرضة عظيمة متسعة بها مواضع كثيرة، والبندر فيه من المراكب الكبار والصغار والسواعي شيء كثير. وفيها مساجد منظمة بل إنها ليست كمساجد مصر.

وأما سكانها فأغلبهم نصارى ويهود، والمسلمون بها قليل بالنسبة إلى من سواهم. وهواؤها معتدل أحسن من هواء مصر. وزرنا نبي الله دانيال عليه السلام، والإسكندر ذا القرنين صاحب الإسكندرية. وقبورهم نازلة في الأرض بدرج ينزل إليها من أراد الزيارة.

وفيما بين مصر والإسكندرية بلد يسمى طنطا، بها مقام الشيخ أحمد البدوي يعملون له في كل سنة ثلاثة موالد كبار؛ منها المولد الرجبي في شهر رجب، والمولد الكبير عند طلوع الليل،(٢٧) والمولد الصغير في شهر شوال. ويذكرون انه في كل مولد ينتظم سوق عظيم مدة المولد خمسة عشر يوماً فيأتي الزوار من سائر أقطار مصر جميعا، ويقدم التجار من الشام والروم وغيرهم من سائر أجناس الأمم ويصير موسم وبيع وشراء وأصناف التحف والأقمشة والألعاب وغيرها. وأهل الأذكار والناس أفواجاً يأتون من كل فج عميق حتى أخبرونا أن اجتماع الخلائق في المولد الكبير يقارب عددهم كالاجتماع لمنى وأيام التشريق.

وأنهم يذكرون أن هذا الشيخ البدوي صاحب هذا المولد كان حياً في القرن السادس ثم ظهرت له جملة كرامات مذكورة في كتب وشهيرة على ألسنتهم حتى أنه كان يخطف الأسرى من بلد الإفرنج، فلهذا تجدهم يعتقدونه من أولياء الله تعالى. ولم نر هذا البلد إلا مروراً عليه ولم ندخله غير أن بعض الناس يخبرنا أنها بلد (رائعة)(٢٨) الشكل لطيفة الهواء بها أصناف التجارة، وأبنيتها متناهية الجمال، وبحر النيل في وسطها وهي منظمة، والله تعالى أعلم.

وهي من جملة المحطات التي يقف عليها البابور والفواكه في الإسكندرية أكثر من مصر وأحسن، وأما

الزينة التي يعلمونها في مصر والإسكندرية ليس هي باختيارهم بل يجبرون عليها، هكذا بلغنا. والحد الذي بين أرض مصر والشام اسمه العريش.(٢٩) وبندر إسكندرية حصين يحيط بالبلد من ثلاثة جوانب، ورأينا فيها الجودي الجديد، ينزلون في البحر ويدخلون المركب في وسطه، ثم يرفعونه والمركب في جوفه هكذا اخبرونا. وقد بلغنا أن سكان بلد مصر تسعة لكل نفر والإسكندرية ثلاثة لكل نفر، الذين هم في هذين البلدين خاصة(٣٠) غير سائر الأقاليم، والله أعلم.(٣١) ورأيناهم يجمعون حجراً منحوتاً(٣٢) على بندر إسكندرية، مرادهم يحصنونه زيادة.

ثم سافرنا من الإسكندرية يوم رابع والجمعة من شهر جمادي الآخر في أربع ساعات من النهار في مركب النّيمسا، وهو منظم كثيراً وفي غاية الحسن وهو يعمل بالدخان وبه دقلان، وفيه شرخان للسكان واحد في التفر(٣٣) والثاني قرب الدقل الأمامي،(٣٤) فوصلنا نبط سعيد يوم ثاني بعد طلوع الشمس بأربعين دقيقة وهي بلدة مستجدة صغيرة، منفذ البحر المقطوع أوله من السويس وآخره في نبط سعيد وفرع النيل متصل بها في تل من الحديد، وهذه البلد مجعولة مرسى للمراكب. والبيع والشراء بها قليل ماعدا الأكل وما تحتاج له المراكب. وليس فيها شيء من البساتين، وأغلب بيوتها خشب وقصب، وأغلب سكانها نصارى ويهود ما فيها غير مسجد واحد للمسلمين.

ورأينا فيها منارة للسراج ليهتدي إليها أهل المراكب، ويذكرون أنها صب حجر واحد طولها مائتان وخمسة وتسعون رفصة.(٣٥) ورأينا فيها بيتاً صبا، كله حجر واحد. وذلك أنهم يأخذون الرمل ويعملونه ويصبونه ويكون كالحجر لا فرق بينه وبين الحجر. وطرقها جميعها منصوبة، وأسواقها على قدرها، وهي في زيادة من العمارة. وكل مركب يمر في البحر الجديد يسلم دراهم على قدره تبعاً للمركب في الصغر والكبر. و مدخوله في الشهر مائتا مليون فرنك. و الفرنك الواحد خمسة ريالات، والمليون ألف ألف، وذلك يأخذه الفرسيس، الذين يقطعون البحر، في كل شهر، هكذا أخبرونا.

ثم سافرنا منها في عشر ساعات وعشرين دقيقة من يومنا، ومع خروجنا رأينا الكراكة(٣٦) التي تحفر البحر، تكفي الحكمة، تحفر بالدخان و تعزل الطين وحده والماء وحده يخرج للبحر، ويبقى الطين فيها.

## الهوامش

١- لعجلة.

٢- زاهر بن سعيد، تنزيه الأبصار والأفكار في رحلة سلطان زنجبار، (وزارة التراث القومي والثقافة: مسقط، ١٩٨١)، ط١، رتبه وصوبه لويس صابونجي، ص ٢٣٣.

٣- في لقاء معه بمنزله العامر بمرتفعات القرم، بمسقط. مارس ٢٠٠٦م.

٤- سعيد بن علي المغيري، جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، (وزارة التراث القومي والثقافة: مسقط، ١٩٧٩)، تحقيق عبدالمنعم عامر، ص ص ٢٥٥-٧.

٥- زيارة لمنزله في ولاية بوشر بمحافظة مسقط، ابريل ٢٠٠٦م.

٦- فهرس المخطوطات، (وزارة التراث والثقافة: مسقط، ١٩٩٥)، مج ٢، ص ٢٢.

٧ - المصدر نفسه ص ٢٣.

٨- في الأصل «ومن لا يهتدي بمضلل».

٩ - في الأصل وردت كلمة «شمرحة»، ولم أعرف لها أصلاً سوى أن تكون من ألفاظ اللهجة المحكية، فيقال «مكان شرح» بكسر الأوليين أي منبسط.

١٠- يقصد به الحجر الصحي، كما يفهم ذلك من السياق ومن موضع آخر في الرحلة.

١١- النول: الأجرة.

١٢- في الأصل البهائم.

١٣- يقصد القطار البخاري.

١٤- أي يوم الأحد الذي غادر في الساعات الأولى منه.

١٥- يريد قناة السويس.

١٦- أي الوقوف في المحطات المذكورة.

١٧- خط الهاتف.

١٨- اللك: كلمة من لغة الأردو مقدارها مائة ألف.

١٩ - ماكينة الطبع.

٢٠- زيت الوقود.

٢١- الموسيقى.

٢٢- أي وجدناهم أثناء زيارتنا.

٢٣ - هكذا في الأصل يخرج عن وصف الأزهر ثم يعود إليه، ولعلها مادة تهيأت له لاحقاً بعد أن خرج عن وصف الأزهر فأضافها في غير محلها.

٢٤- جمع طارقة، وهي آلة خشبية يحمل عليها الميت.

٢٥- هي المراكب النهرية الصغيرة. تعرف في بعض اللهجات العربية بالبلم.

٢٦ - مفردها دك، أي الجسر من التراب.

٢٧ - ربما أراد زيادة طوله.

٢٨ - ورد في الأصل «مريفة بالشكل»، ولم نعرف لكلمة مريفة معنى.

٢٩ - وردت في الأصل العرش.

٣٠- خاصة يستخدمها كثيرا بمعنى فقط.

٣١ - ربما كان يقارنهم بسكان زنجبار وأنهم يزيدون في مصر أي القاهرة تسع مرات وفي الإسكندرية ثلاث مرات.

٣٢- ربما أراد أنهم يضعون صخوراً تحجز المياه.

٣٣ - هكذا، ولا يتضح المقصود.

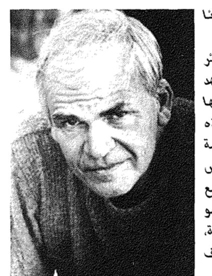
٣٤- في الأصل القدامي.

٣٥- أي درجة من أدراج السلم.

٣٦ - الحفار.

*** المجلة لا تتبنى ما ورد في النص من معلومات حول التوزيع الديموغرافي بين الديانات في المناطق التي زارها الرحالة بل والأغلب انها تشك في دقتها فهي على مسؤولية المؤلف الرحالة.**

# بـــراغ
# قصيدة تختفي



براغ، المركز الدرامي و المكابد للقدرالغربي، تتلاشى شيئا فشيئا في سُدُم أوروبا الشرقية، التي هي لم تنتسب إليها أبدا.
هذه المدينة-الجامعة الأولى الواقعة شرقي الراين، المشهد الدائر في القرن الخامس عشر للثورة الأوروبية العظيمة الأولى، مهد حركة الإصلاح في القرن السادس عشر، المدينة التي اندلعت فيها حرب الثلاثين عاما، عاصمة الطراز الباروكي و الإفراط فيه-هذه المدينة حاولت عبثا، في العام ١٩٦٨، أن تجعل الاشتراكية «القادمة من البرد» غريبة السمات أو الثقافة. صورة أطلنتس (الجزيرة الخرافية التي غارت في أعماق المحيط الأطلسي) تلتمع في الذهن. ليس مجرد الضم السياسي، الحديث نسبيا، لبراغ هو الذي جعل هذه المدينة تبدو نائية جدا ومبهمة. اللغة التشيكية، الصعبة جدا على الأجانب، كانت دائما تقف كزجاج غير شفاف بين براغ و سائر أوروبا.


**ميلان كونديرا**

**ترجمة: أمين صالح**

كاتب روائي من البحرين

(١)

كل ما هو معروف عن بلادي، خارج تخوم بوهيميا، كان معروفا بطريقة غير مباشرة وعبر وسيط. التاريخ التشيكي كان مبنيا على أساس مصادر ألمانية. أعمال أنتونين دفوراك وليوش ياناشيك تمت مناقشتها ودراستها دونما أي معرفة بمراسلاتهما أو بكتاباتهما النظرية أو بالوسط الذي عاشا فيه، وحتى الآن لا يزال الكثيرون ينظرون إلى العلاقة بين براغ وكافكا دون معرفة أي شيء عن الثقافة التشيكية. والتأملات «الرائعة» بشأن ربيع براغ كانت قد تحسنت دون أي معرفة بالصحف والمجلات الصادرة في تلك الأيام.إن الموجة العظيمة للبنيوية، التي اكتسحت العالم بأسره، نشأت وانطلقت من براغ، لكن أغلب أعمال مؤسسي تلك المدرسة لم يحظ بالترجمة إلى لغات عالمية لأنها كانت تحلل روايات وأشعار تشيكية لم تكن معروفة خارج تشيكوسلوفاكيا.

في أحوال كثيرة، يستوقفني واقع أن الثقافة الأوروبية المعروفة تؤوي بداخلها ثقافة مجهولة أخرى مؤلفة من أمم صغيرة ذات لغات خاصة، مثل ثقافة البولنديين، التشيكيين، والدنمركيين. البعض يعتقد بأن البلدان الصغيرة تحاكي بالضرورة البلدان الكبيرة، لكن ذلك مجرد وهْم. في الواقع هي مختلفة تماما. إن نظرة الشخص الصغير هي مختلفة عن نظرة الشخص الكبير. وأوروبا المؤلفة من بلدان صغيرة هي «أوروبا أخرى». إنها تقترح منظورا آخر، وثقافتها في أحوال كثيرة هي في نزاع مع أوروبا ذات البلدان الكبيرة.

(٢)

إنها الظهيرة وأنا جالس تحت مظلة مبهرجة
براغ متمددة عند قدميّ
أراها كما كنت أتخيل المدن المسحورة
أراها كحلم بنائين متقلبي الأهواء
أراها كعرش، كموطن للسحر
أراها كحصن بركاني منحوت في الصخر
نحته رجل مجنون ومحموم.

**فيتزلاف نزفال**

**السحر التنويمي للفن الباروكي ساعد في عملية غسل الدماغ الهائلة والمستخدمة لتحويل أمة سلافية بروتستانتية إلى أمة كاثوليكية جرمانية.**

إذا أراد المرء أن يبرز الفارق بين المراحل الثقافية المتعددة في أوروبا، بين أولئك المتأثرين بروح العقلانية وأولئك الذين ألهمتهم اللاعقلانية، فبوسع المرء الزعم بأن هؤلاء الذين ألهمتهم اللاعقلانية هم الذين هيمنوا على تاريخ براغ: الطراز القوطي، إسلوبية عصر النهضة، وخصوصا الباروكية.

أثناء أفول عصر النهضة، أصبح بلاط الإمبراطور رودولف الثاني المركز الأوروبي للمعرفة النخبوية والفن الفنتازي. في ذلك الحين، كان كبلر kepler ، المنجّم والفلكي، يعمل في براغ، كما فعل أرشيمبولدو، سلفادور دالي القرن السادس عشر، والناشط الإنساني اليهودي العظيم رابي لو.Rabbi Loew

حرب السنوات الثلاثين، التي أنهت حكم الملك رودولف، كانت كارثة حقيقية خلالها اختفى الشعب التشيكي تقريبا لأنهم أعادوا تحويل البلاد بالقوة إلى الكاثوليكية وأضفوا عليها السمات الألمانية. السحر التنويمي للفن الباروكي ساعد في عملية غسل الدماغ الهائلة والمستخدمة لتحويل أمة سلافية بروتستانتية إلى أمة كاثوليكية جرمانية. كل هذه التماثيل المعبرة والمتكلفة، كل هذه الكنائس الوافرة والأخاذة، هي مجرد «أزهار شر»، ثمار قمع.(هذا التواطؤ بين الجمال والشر هو أمر نموذجي في براغ، ونحن جميعا شاركنا فيه منذ طفولتنا).

العهد الباروكي لم يسبب الفورة الكاملة للجمال المعماري والموسيقي فحسب، لكن أيضا خنق التفكير الحر والأدب والرواية والفلسفة، والتي لم تكن موجودة تقريبا للقرنين التاليين: السادس عشر والسابع عشر. إن غياب العقلانية والواقعية قد حدث بسبب الإفراط في تنامي اللاعقلاني والفنتازي: أساطير، حكايات خرافية، خيال رهيب، وجْد. أحادية الجانب الاستثنائية لأدبنا، سواء المكتوب باللغة التشيكية أو باللغة الألمانية، تجلت وتنامت في هذا الوقت. مذذاك فصاعدا صار السحري أكثر أهمية من الواقعي على نحو يتعذر قياسه. مستشهدا بقصيدة كتبها نزفال، وصف أندريه بريتون براغ ب«عاصمة أوروبا السحرية».. وكان محقا في ذلك.

في شوارع براغ كان بوسع فرانز كافكا أن يلتقي بكاتب ألماني عظيم من الجيل السابق هو جوستاف

مايرينك، مؤلف الحكايات الطويلة. في العام ١٩٠٢ نشر مايرينك حكايته الأولى «الجندي المشتعل»، عن رجل عسكري يصاب فجأة بحمى تستمر في الارتفاع حتى تبلغ درجة حرارته٢٠٠ درجة، ثم تصل إلى ٢٢٠، إلى أن يبدأ كل شيء من حوله في الاحتراق بمجرد الاقتراب منه، لذا يتفاداه الجميع. إن هذا تحول-غير مفسر وغير مبرر- لإنسان إلى وحش أو مسخ. بعد عشر سنوات، سوف يكتب كافكا قصته الشهيرة الأولى: حكاية جريجور سامسا.و كيف أنه - بطريقة غير مفسرة وغير مبررة أيضا-يحول نفسه إلى خنفساء.

الميراث السحري لبراغ، إذن، كان محفوظا ومحسّنا في آن في أعمال كافكا: إبداعه العظيم لم يتألف من توظيف مخيلة ذات غرابة في الرواية، فقد كان مخلصا تماما لتقاليد العاصمة السحرية، لكنه مضى جذريا أبعد من كل أسلافه (وهذا ما يميز عمله «التحوّل» أو «المسخ» عن كتابات مايرينك) وذلك بشحن الفنتازي بالواقعي (واقع الملاحظات الصغيرة وواقع الرواية الاجتماعية أيضا)بحيث أن مخيلته المفعمة بالحلم لم تصبح، كما النمط الرومانسي، ضربا من الهروبية أو الذاتية الصرفة، بل هي بالأحرى حفر في حياة حقيقية وطريقة لفضحها ولمباغتتها.

كافكا كان الكاتب الأول الذي أحدث (قبل أن يقترح ذلك السورياليون) مزيجا خيميائيا من الحلم والواقع، والذي خلق عالما مستقلا فيه الحقيقي يبدو فنتازيا، والفنتازي يكشف القناع عن الحقيقي. والفن الحديث يدين باكتشاف هذه الخيمياء للإرث البراغي(نسبة إلى براغ) عند فرانز كافكا.

(٣)

ياروسلاف هاسيك Jaroslav Hasek ولد في العام نفسه الذي ولد فيه كافكا وتوفي قبل رحيل كافكا بعام واحد. كلاهما ظلا وفيين لموطنهما، وبحسب الرواة، الاثنان التقيا في إحدى اجتماعات الحركة الفوضوية التشيكية.

سيكون من الصعب العثور على كاتبين مختلفين جوهريا أكثر منهما. كافكا كان نباتيا، هاسيك كان مفرطا في تعاطي الكحول. كافكا كان مستقيما والآخر غريب الأطوار. أعمال كافكا تعتبر صعبة، مشفرة، سحرية، بينما أعمال هاسيك صارت شعبية ورائجة جدا مع أنها لم تعتبر أدبا «جادا».

على الرغم من اختلافهما الشديد ظاهريا، إلا أن هذين الفنانين كانا أبني المجتمع نفسه، المرحلة نفسها، المناخ نفسه، وكانا يتحدثان عن ذات المسألة: البشرية تواجه مجتمعا تحول (عند كافكا) إلى آلة بيروقراطية جبارة، أو (عند هاسيك)إلى آلة عسكرية: ك(يواجه المحكمة أو القصر، شفيك يواجه استبدادية الجيش النمساوي- الهنغاري.

في الفترة نفسها تقريبا، أ ي في العام ١٩٢٠، ثمة كاتب آخر من براغ، هو كاريل كابيك Capec، كان يروي في مسرحيته RUR قصة مخلوقات آلية (روبوتات).

وكلمة روبوت التشيكية، والمبتكرة حديثا، هي مستمدة من هذه المسرحية، وسرعان ما انتشرت عالميا. هذه المخلوقات الآلية، التي صنعها الإنسان، تبدأ في شن الحرب ضد الإنسان. وبسبب انعدام الحساسية لديها، وانضباطها الذاتي، تنجح هذه المخلوقات أخيرا في إبادة الجنس البشري وإزالته عن وجه الأرض، وتأسيس إمبراطورية ذات نظام خاص بها.هذه الصورة، عن زوال البشرية تحت موجة استبدادية خيالية، تتكرر في كل أعمال كابيك.. كما لو أنه هاجس، كابوس.

مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى، عندما خضع سائر الأدب الأوروبي إلى رؤية مشعة للمستقبل، وإلى الإيمان ببعث الثورة، كان هؤلاء الكتّاب في براغ أول من كشف عن الوجه الخفي للتقدم: الوجه المعتم، المهدد والرهيب.

هؤلاء الكتّاب، في الواقع، هم أفضل الممثلين لبلادهم: الشيء المشترك بينهم هو ذلك الاستشراف، المحرر من الوهم، لـ«أوروبا الأخرى» ذات البلدان الصغيرة والأقليات. لقد كانوا على الدوام ضحايا أكثر مما هم ممهدين للأحداث: الأقلية اليهودية (كافكا) المحاطة بشعوب أخرى لكن المعزولة عنها بفعل قلقها وعزلتها الخاصة. الأقلية التشيكية (هاسيك) التابعة للإمبراطورية النمساوية التي كانت سياساتها وحروبها عبثية وبلا معنى بالنسبة لهذه الأقلية. الدولة التشيكية المولودة حديثا (كابيك)

إن غياب العقلانية والواقعية قد حدث بسبب الإفراط في تنامي اللاعقلاني والفنتازي: صار السحري أكثر أهمية من الواقعي على نحو يتعذر قياسه. مستشهدا بقصيدة كتبها نزفال، وصف أندريه بريتون براغ بـ«عاصمة أوروبا السحرية».. وكان محقا في ذلك

كانت أيضا أقلية، تائهة وسط أوروبا ذات الأمم الكبيرة والتي تتدافع في اتجاه الكارثة التالية دون أن يتم التشاور معها على الإطلاق.

كتابة رواية هزلية عظيمة عن الحرب، كما فعل هاسيك في «شفيك الجندي الطيب»، هو أمر من الصعب جدا تخيّل حدوثه في فرنسا أو روسيا. كتاب كهذا يستلزم مفهوما خاصا للكوميديا (مفهوما لا يذعن أو يتنازل عن شيء، والذي يقوض الجدية في كل مكان) وطريقة خاصة للنظر إلى العالم. اليهود أو التشيك لم يتماهوا مع التاريخ أو لم يفكروا بأن أحداثه هي إما جادة أو مفهومة. تجربتهم القديمة جدا علمتهم أن يكفوا عن عبادة هذا الإله (التاريخ) ومدح حكمته. بالتالي فإن أوروبا ذات الأقطار الصغيرة، المعزولة ضد غوغائية الأمل، كان لديها صورة واضحة للمستقبل أكثر مما كان لدى أوروبا ذات الأقطار الكبيرة، التي هي راغبة دائما في أن تصير ثملة من جراء وعيها المتألق بالمصير التاريخي.

(٤)

ما يجعل روايات كافكا وهاسيك خالدة ليس تصويرها للآلة الشمولية الاستبدادية، إنما الشخصيتان العظيمتان اللتان تحملان اسم جوزيف (جوزيف ك، جوزيف شفيك) واللتان تجسدان استجابتين إنسانيتين أساسيتين تجاه هذه الآلة.

و ما هو موقف جوزيف ك؟

مهما كلف الأمر هو يريد أن يفهم المحكمة، التي هي مبهمة وغير شفافة كما مشيئة الله عند كالفن (اللاهوتي الفرنسي البروتستانتي.. والكالفينية هي القائلة بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته). جوزيف يريد أن يفهمها وأن يجعل نفسه مفهوما. بهذه الوسيلة، هو يصبح «متهما راغبا في التهمة»: إنه يندفع إلى الاستجواب من أجل الوصول في الموعد المحدد، مع أن أحدا لم يحدد له أي موعد للاجتماع. وعندما يقوده الجلادان إلى حتفه، هو يحميه، ومن شرطة البلدية بسترهما عن الأنظار.المحكمة لا تعود عدوة له بل حقيقة يسعى وراءها لكن يتعذر بلوغها. إنه يريد أن يمنح المعنى لعالم لا معنى له وهذه المحاولة تكلفه حياته.

وما هو موقف شفيك؟

في بداية الحرب العالمية الأولى، التي اندلعت مع غزو صربيا، يقوم جوزيف شفيك، السليم بدنيا، والذي لا يعاني من أي مرض، باستخدام كرسي متحرك خاص بالمقعدين، تاركا الآخرين يدفعون كرسيه عبر براغ للمثول أمام هيئة الخدمة العسكرية للإعلان عن حضوره واستعداده لأداء الواجب.إنه يزعق بحماسة حربية: «إلى صربيا، إلى بلغراد». وكل من يراه من مواطني براغ يستغرق في الضحك، لكن الدولة لا تستطيع أن تفعل شيئا ضد شفيك.إنه يقلد على نحو تام إيماءات الأشخاص من ذوي النفوذ والذين يراهم من حوله. يردد شعاراتهم ويشارك في احتفالاتهم. لكن بما أنه لا يأخذهم بجدية أبدا، فإنه يحولهم إلى نكتة، مزحة.

أثناء قداس عسكري، حضره حتى الجنود في السجن، يقوم القسيس كاتز، المخمور دائما، بإلقاء موعظة طويلة ضد خطايا الجنود. شفيك، مرتديا سرواله الداخلي الطويل الخاص بالسجن، يشرع في النشيج على نحو ضاج. إنه يتظاهر بالتأثر وبأن كلمات القسيس حركت مشاعره، الأمر الذي يفضي برفاقه إلى ضحك نصف مكبوت. إن روح التهريج تحمي سلامة واستقامة الطبيعة الإنسانية عند شفيك، حتى عندما يتعرض إلى التلاعب من قبل الجيش في الحرب. لقد نجح شفيك في العيش وفي البقاء في عالم بلا معنى لأنه، بعكس جوزيف ك، يرفض أن يبحث عن أي معنى في هذا العالم.

إنه أمر آسر رؤية التواصلية التي تربط براغ الخيالية والحقيقية: هذه الشخصيات العظيمة، النابعة من الخيال، تندمج مع الحياة نفسها. صحيح أن روايات كافكا تمت إزالتها من رفوف المكتبة العامة، لكن براغ اليوم تستمر في إعادة تمثيلها. لهذا السبب هي مشهورة هناك ويتم الاستشهاد بها في الأحاديث اليومية في براغ.. تماما كما هو الحال مع أعمال هاسيك المتوفرة أكثر.

لقد شاهدنا الآلاف من جوزيف ك أثناء وبعد المحاكمة الشهيرة لسلانسكي Slansky في ١٩٥١. في ذلك الوقت كانت هناك محاكمات لا تحصى ومن كل صنف:حالات إدانة، طرد، توبيخ رسمي، مضايقات.كل هذا حدث بينما الضحايا الذين استبد

**كافكا كان الكاتب الأول الذي أحدث (قبل أن يقترح ذلك السورياليون) مزيجا خيميائيا من الحلم والواقع، والذي خلق عالما مستقلا فيه الحقيقي يبدو فنتازيا، والفنتازي يكشف القناع عن الحقيقي. والفن الحديث يدين باكتشاف هذه الخيمياء للإرث البراغي(نسبة إلى براغ) عند فرانز كافكا**

بهم الشعور بالذنب، المنهمكون في نقدٍ ذاتي متواصل ولا ينقطع أبدا، كانوا في أمسّ الحاجة إلى فهم المحكمة وجعل أنفسهم مفهومين من قبل المحكمة. لقد بذلوا، حتى الدقيقة الأخيرة، أقصى ما لديهم من جهد لإيجاد معنى ما في أعمال آلة فارغة، لا معنى لها، كانت تسحقهم بلا رحمة. هؤلاء هم «المتهمون الراغبون» الذين كانوا مستعدين وتواقين لمساعدة جلاديهم حتى اللحظة الأخيرة من مثولهم أمام الخازوق، هاتفين: عاش الحزب. هؤلاء رأوا عظمة معنوية في إخلاصهم وولائهم الغريب على نحو بشع ومغاير لكل ما هو طبيعي. الشاعر لاكو نوفوميسكي، بعد أن أطلق سراحه من سجن شيوعي، كتب سلسلة من القصائد في تمجيد هذا الولاء والإخلاص. وشعب براغ سمى هذه القصائد: امتنان جوزيف ك.

شبح شفيك أيضا حي في شوارع براغ. ذات مرة، بعد الغزو الروسي في العام ١٩٦٨، ذهبت إلى تجمع كبير للطلبة. كانوا ينتظرون حضور هوساك، زعيم الحزب الجديد الذي عينه الروس، وكان من المفترض أن يلقي خطابا غير أنه لم يستطع أن ينبس بكلمة واحدة، لأن كل الحضور شرعوا في الهتاف: يعيش هوساك، يعيش الحزب. والهتاف استمر لخمس دقائق، ثم لعشر دقائق، فربع الساعة، وفي النهاية اضطر هوساك، الذي ازداد احمرارا واحتقانا، إلى المغادرة. لاشك أن عبقرية شفيك هي التي أوحت للطلبة بهذا التكنيك الذي لا يُنسى.

في هذين الهتافين «عاش الحزب»–هتاف أولئك المحكوم عليهم بالموت، وهتاف الطلبة في مواجهة هوساك–أرى موقفين متطرفين تجاه التوتاليتارية.. لكن أدب براغ هو الذي أظهر بوضوح مثل هذا التطرف منذ ثلاثين سنة تقريبا.

«كفى سيكولوجيا»..هكذا كتب كافكا في يومياته، الملاحظة التي كان من الممكن أن يكتبها ياروسلاف هاسيك بنفس القدر من السهولة.من هو شفيك هذا الذي يتصرف مثل معتوه والذي، على الرغم من الوضع العام، يقول كلاما غير لائق وغير مناسب؟ ما الذي يفكر فيه حقا؟ ما الذي يحسه؟ ما الذي يمكن أن يحثه على ممارسة مثل هذا السلوك المتعذر تفسيره أو تعليله؟ التدفق الشائع والسهل ظاهريا للرواية لا ينبغي أن يحجب الطريقة غير العادية وغير التقليدية التي بها تُبنى وتُركب شخصية شفيك.

الموقف المضاد للسيكولوجيا عند كتاب براغ سبق بعشر أو عشرين سنة النموذج الشهير الذي وضعه أولئك الروائيين الأمريكان عندما جردوا قصصهم من أي استبطان للأفكار والمشاعر والدوافع. الأمريكان فعلوا ذلك مهتمين بالفعل والأحداث، محاولين الإمساك بالعالم من الخارج عن طريق مظهره المرئي والملموس. موقف كتاب براغ كان مختلفا إلى حد ما، فهو لم يتألف من حب المغامرة الرجولية أو الولع بالوصف الخارجي، بل من طريقة جديدة في النظر إلى الإنسانية.

هذه النظرة الجديدة إلى الإنسانية يمكن رؤيتها في حقيقة أخاذة: ليس للاثنين (اللذين يحملان اسم جوزيف) أي ماض.ما هي خلفيتهما العائلية؟ كيف كانت طفولتهما؟ هل كانا يحبان والدهما، أمهما؟ كيف كانت مراحل نموهما في الماضي؟ نحن لا نعرف شيئا، وهذا اللاشيء هو الذي يشكل انقطاعا عن أدب الماضي.

ما كان على الدوام يثير ويستفز الكتاب، قبل كل شيء، هو بحثهم عن الدافع السيكولوجي، إعادة بناء الرابط الغامض بين أفعال سابقة وأخرى راهنة، وسعيهم وراء «الأشياء التي مرت» وفي شبكتها يتم احتجاز اللاتناهي المدهش للروح.

كافكا لا ينكر الاستبطان، لكن لا يهم إلى أي مدى نحن نسعى وراء تفسير(ك) من فصل إلى آخر، فالذي يبهرنا ليس أبدا ثراء روحه. إن تفسير (ك) محدد على نحو صارم من قبل الوضع السلطوي والاستبدادي الذي فيه هو منهمك تماما. الرواية، كما يؤلفها كتاب براغ، لا تسأل: ما هو الكنز المخبوء في النفس البشرية؟ بل بالأحرى، ما هي الاحتمالات للبشرية في العالم الذي أصبح شركا؟ الضوء الكشاف المركز على وضع واحد فقط وعلى الكائن البشري الذي يواجهه. هذا الوضع وحده هو الذي ينتج «اللانهائي» والذي يتوجب سبره واستكشافه حتى النهاية.

خلال نفس الفترة التي كان فيها مارسيل بروست وجيمس جويس يصلان إلى الحدود القصوى للتضلع في الاستبطان والتحكم فيه، يأتي هذا التصريح، كفى سيكولوجيا، الذي عبّر عنه في براغ كافكا وهاسيك، ليميّز اتجاها فنيا آخر للرواية. بعد عشرين أو ثلاثين


كافكا

سنة، كان على سارتر التحدث عن نيته في عدم التركيز بعد الآن على «الشخصيات» بل على «الأوضاع»- كل الأوضاع الأولية للحياة الإنسانية- ومحاولة الإمساك بطبيعتها الميتافيزيقية. في المناخ الفني القائم بعد الحرب العالمية الثانية، الاتجاه الذي اتخذه كتاب براغ في وقت مبكر جدا أصبح مألوفا أكثر. في أعمالهم نستطيع أن نكتشف المعنى الأصلي لهذا التغيّر في التكيّف وفقا للظروف أو الأوضاع. الدوافع الباطنية لا تعود تعني الكثير في عالم حيث القوى الخارجية تكتسب المزيد والمزيد من السلطة على الإنسان.

هذا التوجه الجديد للرواية، الذي يرفض تقاليد الرواية السيكولوجية، هو بالتالي مرتبط تاريخيا بذلك الهاجس بشأن التوتاليتاريا. هذه الصدفة كانت مشحونة بالمعنى.

(٥)

في كتابه الشهير عن سيرة كافكا الذاتية، يسهب كلاوس فاغنباخ في الحديث عن براغ وثقافتها دون أن يعرف التشيكية، وفي الواقع دون أن يعرف ما يتحدث عنه.عندئذ من السهل أن تفهم لماذا هو ينظر إلى براغ باعتبارها مجرد مدينة محلية-مقطوعة عن العالم، محافظة قليلا- والتي فيها هبطت أعمال هذا الشخص المعتزل العظيم مثل نيزك خرج عن مساره وابتعد عن وجهته.

في زمن كافكا، من الممكن إطلاق أي صفة على براغ ماعدا القول بأنها محلية. أولا، نظرا لكونها عاصمة الشعب التشيكي فقد كانت تتمتع بحس جديد مفعم بالحيوية والتحدي، بالهوية الوطنية. ثانيا، لأن التشيك كانوا ذا توجه عالمي في اتقاء التأثير الألماني، فقد صاروا كوزموبوليتانيين جدا: مؤيدين للإنجليز، مؤيدين للروس، لكن (في عالم الفنون) مؤيدين للفرنسيين خصوصا.

أخيرا، فإن هذه الثقافة التشيكية، الديناميكية والحداثية، كانت على علاقة حميمة مع ثقافة الأقلية الألمانية بطريقة تنافسية ومثمرة.

نعم، كانت هناك براغ الأقلية التشيكية(٤٥٠ ألف نسمة في بداية القرن) وكانت هناك براغ الأقلية الألمانية (٣٣ ألف نسمة معظمهم من الطبقة المتوسطة والمثقفة). لكن كانت هناك أيضا براغ المدمجة، حيث عاش كافكا الناطق بلغتين. ليس هو فحسب بل كل أصدقائه من الكتاب اليهود مثل ماكس برود، فرانز ويرفل، إيجون إيروين كيش وأوسكار بوم، الذين -بسبب وجودهم فوق النزاعات القومية بين التشيك والألمان، فقد استطاعوا أن يدمجوا تقاليد كلا الشعبين.

في يومياته المؤرخة في ١٩١١ وصف كافكا لقاءه مع الرسام ويلي نواك، الذي أكمل لتوه سلسلة من البورتريهات لماكس برود. بأسلوب بيكاسو، الرسم الأول كان أمينا للأصل في مظهره الخارجي، بينما البورتريهات الأخرى ابتعدت أكثر فأكثر عن النموذج الأصلي حتى بلغت درجة محكمة من التجريد. كانت هذه التجربة الأولى (و ليست الأخيرة)التي مرّ بها كافكا مع التكعيبية. اليوميات تكشف اهتمام وإدراك كافكا، والذي يتباين مع انزعاج ماكس برود، وكافكا يسرد هذا بنبرة من التهكم الودي.

و البعض يحب أن يتكهن على نحو لانهائي بشأن العلاقة المزعومة بين كافكا والفوضويين التشيك (هذه العلاقة التي لم يثبتها أحد مطلقا)، لكنهم يتغاضون عن اتصالاته الهامة والجلية أكثر مع الفن التشيكي الحديث.

من بداية القرن العشرين، شاركت براغ التشيكية بشغف متقد في مغامرة الفن الحديث. في ذلك الوقت صارت الروابط بين باريس وبراغ معقدة: التشيكيان ألفونس موشا وفرانيتسيك كوبكا مارسا تأثيرا كبيرا في الرسم الفرنسي، وزخم التكعيبية الباريسية لم تجد أي استجابة أغنى مما وجدته في براغ قبل الحرب.

ماكس برود لقب جماعة من الكتاب اليهود الذين تحلقوا حولهما -هو وكافكا-ب«حلقة براغ». بعد ١٩٢٥ بدأ الناس في التحدث عن حلقة براغ أخرى، حلقة تخص اللغويين والجماليين (فيليم ماثيسيوس، يان موكاروفسكي، رومان ياكوبسون وآخرين) الذين ابتكروا تعبير «البنيوية» واعتبروا أنفسهم بنيويين. قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، غادر رومان ياكوبسون براغ وذهب إلى أمريكا حيث كان للبنيوية أن تصبح طريقة التفكير الغالبة في العقود التالية.

كل هذا لم يحدث مصادفة: براغ كانت واحدة من المراكز الأكثر ديناميكية للتفكير الحديث والحساسية الفنية.

(٦)

عوامل عديدة يمكن أخذها بعين الاعتبار عند الحديث عن السبب الذي جعل براغ المهد والمركز الأول للبنيوية: المقام المعنوي للجمهورية الشابة والرئيس ماساريك، المدافع العظيم عن الديمقراطية التي حظيت بإعجاب كل أوروبا ومبدع العمل الفلسفي المؤثر الذي ترك انطباعا قويا عند اللغويين البنيويين؛ المناخ الكوزموبوليتاني المرحب به، المنفتح كثيرا على التأثيرات الأجنبية، والذي أتاح للغويين التشيك والألمان والروس والبولنديين أن يسعوا وراء الاستقصاءات ذاتها؛ التقليد المحلي لجماليات الشكليين التشيك (مدرسة براغ الجمالية في نهاية القرن التاسع عشر) والاستقصاءات اللغوية المكثفة (المتركزة حول فيليم ماثيسيوس، تلميذ ماساريك، قبل الحرب)؛ وأخيرا، وخصوصا، الطليعية التشيكية الديناميكية، التي وجدت صديقها وحليفها الحميم في البنيوية.

أعمال البنيويين التشيك يمكن تمييزها بميلها إلى التحليل المادي، رحابة مداها (والذي يشمل كل شيء من الشعر الحديث إلى النصوص الخاصة بالقرون الوسطى، من نثر كابيك Capek إلى البحث الفولكلوري والإثنوغرافي)، حب الوضوح والشغف بالوصول إلى قاع الأشياء. الهرج والدوغماتية التي وسمت المراحل الأخيرة من البنيوية كانت مجهولة بالنسبة لهؤلاء الرواد.

إن تحالف النظرية البنيوية والحداثة بعد الحرب العالمية الأولى شكل ظاهرة فريدة. عادة النظريات التي تدور حول الحركات الحداثية هي مجرد دفاع أو تبرير. لكن لم يكن الأمر كذلك مع البنيوية في براغ. ما ربطها بالطليعية كان هدفا عاما أكثر: الحث على الإمساك بالفن والدفاع عنه في كل خصوصيته.

إذا كانت الرواية (أو القصيدة أو الفيلم) مجرد مضمون مسكوب في شكل، فعندئذ لا يكون إلا رسالة أيديولوجية متقنعة وطبيعته الفنية تتعرض للانهيار. التأويل الأيديولوجي للرواية– والذي باستمرار وفي كل مكان يكون مفروضا علينا– هو تبسيطي كما الحال مع الاختزال الأيديولوجي للواقع نفسه. وإذا كنا نلح على خصوصية الفن، فإننا نفعل ذلك ليس للهروب من الواقع بل لأننا نريد أن نرى شجرة داخل شجرة، لوحة داخل لوحة.. إنها المقاومة ضد القوى الاختزالية التي تشوّه الإنسانية والفن.

البنيويون في براغ، في تعاملهم مع العمل الفني ككائن حي فيه كل شيء يكون مضمونا وشكلا معا، و الذي فيه لاشيء يمكن اختزاله إلى تعبيرات لغة أخرى(لغة ذات تحليل أيديولوجي)، قاموا بالدفاع عن ما هو متعذر اختزاله في الإنسان نفسه. كما لو أنهم تقاسموا مع كافكا وكابيك والآخرين قلق براغ النموذجي إزاء القوى الاختزالية التي كانت تقترب بضراوة وبلا شفقة قادمة من أعماق المستقبل.

السوريالية الفرنسية غالبا ما كانت تعتبر ثورة ضد العقلانية الغربية، ضد البرود الديكارتي. لكن الغريب أن هذه الثورة المضادة للعقلانية سرعان ما تحولت إلى موجة عقلانية جديدة بسبب البيانات النظرية التي تركت علامات عميقة على الوعي الفرنسي أكثر مما فعلت اللاعقلانية الآسرة التي تميّز بها الفن السوريالي.

السوريالية التشيكية لم يكن لديها أي مبرر للثورة ضد العقلانية التشيكية، التي هي ببساطة لم تكن موجودة. هذه السوريالية مثلت، على العكس تماما، التحقق العضوي للتقليد الفني في براغ، والتأكيد على طبيعته اللاعقلانية.

ولأنها مغموسة في التاريخ الثقافي التشيكي، فإن هذه السوريالية التشيكية (التي هي ليست سوى ثمرة نزعات طليعية محلية، الشعرية خصوصا) كان لها، في سياق الأدب القومي، وعلى نحو لا يضاهى، تأثير أكبر مما كان للسوريالية الفرنسية إجمالا على الثقافة الفرنسية. تقريبا كل الشخصيات الهامة في الثقافة التشيكية الحديثة وقعت تحت تأثير السحر السوريالي والمخيلة السوريالية والاحتمالات السوريالية.

حتى الجمهور، بصورة عامة، في تشيكوسلوفاكيا كان منفتحا على نحو مثير للدهشة على سمتها الجمالية. أول مرة سمعت فيها شعر فيتزلاف نزفال، أعظم السورياليين التشيك، كنت صبيا في العاشرة يقضي الصيف في إحدى قرى مورافيا. في تلك الأيام كان الطلبة الذين يقضون، عطلاتهم مع أقاربهم القرويين يلقون قصائد نزفال كما لو كانوا

> **الموقف المضاد للسيكولوجيا عند كتاب براغ سبق بعشر أو عشرين سنة النموذج الشهير الذي وضعه أولئك الروائيين الأمريكان عندما جردوا قصصهم من أي استبطان للأفكار والمشاعر والدوافع. الأمريكان فعلوا ذلك مهتمين بالفعل والأحداث، محاولين الإمساك بالعالم من الخارج عن طريق مظهره المرئي والملموس. موقف كتاب براغ كان مختلفا إلى حد ما، فهو لم يتألف من حب المغامرة الرجولية أو الولع بالوصف الخارجي، بل من طريقة جديدة في النظر إلى الإنسانية.**

مسحورين. خلال النزهات المسائية عبر حقول الحنطة، علمني هؤلاء الأقارب كل المقاطع الشعرية التي وردت في كتابه «امرأة بصيغة الجمع».

ولأنه لم تكن هناك أية أرستقراطية أو طبقات عليا في المجتمع التشيكي، فإن الحركة الطليعية في براغ كانت قريبة جدا من الأفراد العاديين ومن الطبيعة. هذا الوضع أثر في مخيلة نزفال. وفي ذاكرتي لا يزال نزفال حاضرا، ماثلا أمامي بوجهه الأحمر الهائج فيما هو يستمر في ترديد كلمة «ملموس»، الصفة التي بالنسبة إليه كانت تجسد الخاصية الأساسية للخيال الحديث، والتي أرادها مشحونة قدر الإمكان بالمشاعر، بحياة محسوسة وملموسة.

كان يقول: «عوضا عن السوسن، رمز العفة، فإني أفضل الحقيقي الذي سحقته ذات صباح عندما كنت صغيرا ألعب لعبة الاختباء. وفي وقت آخر، قال لي: «أليس مدهشا الالتقاء صدفة برجل بارز لا يستطيع أن يفهم الشعر الحديث لمجرد أنه دائما يبحث عن مجازات في هذا الشعر؟»

كان نزفال يكره «منظري الفن» الذين يبذلون أقصى الجهد لاختزال الشعر أو الرسم إلى كليشيهات من المعنى، إلى رسالة فقيرة.في الثلاثينات (من القرن العشرين)، مع آخرين من السورياليين التشيك، هو اكتشف وناصر كافكا، وكان يهزأ بكل أولئك الذين كانوا يرون في رواية «القصر» حالة من النعيم أو الجحيم أو الله، عوضا عن التعرف فيها على العبثية الملموسة لزمننا.

من أجل فهم سحر المخيلة ليس كترجمة بديلة للحياة بل كانتشاء حتى الثمالة بالملموس.. ذلك هو ما يفتنني باعتباره الاتجاه الأعمق للحداثة التشيكية. هذا الاستشراف هو الذي ربط بين نزفال السوريالي ونقيضه فلاديمير هولان، الذي كان شعره غالبا ما يقارن بشعر ريلكه أو فاليري. مع ذلك فإن شعر هولان-الآهل بقرويين وخادمات وسكارى ومجرمين- ينهار تحت «ثقل الملموس» وبذلك فإن شعره يختلف جذريا عن شعر ريلكه وفاليري.

(٧)

أي عمل آخر يمكن أن يُظهر أصالة الحداثة التشيكية، وتوقها إلى الملموس، ونكهتها العامية، على نحو أفضل من موسيقى المؤلف ليوش ياناشيك ؟ مع كافكا، هو الشخصية الأعظم في الفن الحديث الخاص بهذه البلاد. لا أحد كان يعرف هذا أفضل من ماكس برود الذي لم يحفظ ويدافع عن أعمال كافكا فحسب بل أيضا (وهذا معروف قليلا) دافع عن أعمال ياناشيك بالحماسة ذاتها.لقد كتب تحليلات مدهشة عن مؤلفاته الموسيقية وترجم أوبراته إلى الألمانية ونشر في ١٩٢٤ السيرة الذاتية الأولى له. إن نضال برود لصالح هذا الموسيقي المهمَل رغم روعته كان نضالا متقدا وهاما إلى حد أن كافكا لم يتردد في مقارنة ذلك بنضال المثقفين الفرنسيين لصالح درايفوس.

ما هو مدهش بشأن هذه الموسيقى (والعائق الأكبر في شعبيتها ورواجها) هو استحالة تصنيفها.في سيمفونيات ماهلر الأخيرة وفي الأعمال الأولى لشوينبرغ، الرومانتيكية الموسيقية استنفدت كل إمكانياتها. الجيل الشاب دفن الرومانسية في جذل، ومعها مرحلة كاملة كانت تنظر إلى الموسيقى كمرآة للروح، كضرب من الاعتراف والتعبير عن الذات. في هذه اللحظة الحاسمة، قرر ياناشيك أن يمنح الموسيقى اتجاها آخر.لا أحد غيره رأى ذلك الاتجاه.. وقد سلكه وحيدا تماما.

هو، بدوره، كان يعارض الموسيقى الرومانتيكية، لكن خلافه معها اتخذ شكلا آخر.هو انتقدها ليس بسبب التعبير عن الروح وحالاتها، بل بسبب إخفاقها في فعل ذلك، و لأنها مارست الاحتيال، فبدلا من الكشف عن مشاعر واضحة وصريحة، اقترحت لنا الرومانتيكية كليشيهات، إيماءات جوفاء. هو أراد أن يمزّق الأقنعة التي كانت تحجب الحقيقة. لهذا السبب هو لم يرفض هذه الموسيقى لأنها معبّرة، بل على العكس، هو أراد أن يزيل كل نغمة لا تكون تعبيرا عن شعور صرف وصريح. هو إذن توصل إلى لغة موسيقية ذات اقتصاد مدهش وبلاغة.

لكن أليس الحديث عن صدق الإحساس هو مجرد ضرب على وتر كليشيه خال من أي معنى؟ لا. قبل أوليفييه ميسيان، قبل إدغار فاريس، كان ياناشيك مفتونا بالموسيقى الملموسة، بضوضاء الطبيعة، بتغريد الطيور. لكن قبل كل شيء (و هو في هذا الحقل يقف وحيدا وبلا مريدين) درس ياناشيك اللغة

المنطوقة والأداء واتساق الأصوات وإيقاعات اللغة الصعبة. وقد انتزع أجزاءً من الكلمات المسموعة مصادفة في الشوارع والأسواق وبين الحشود في محطة القطار، وفي كل مكان.. كما لو كان مصورا أو محبا للاستطلاع (حتى تأوهات ابنته المحتضرة لم يفوّت ملاحظتها) وقد قام بتدوينها كلها في دفتر ملحوظات. وثمة آلاف من هذه المدوّنات الموسيقية المكتوبة باختصار وعلى عجل، المحفوظة الآن في متحف، والتي تشهد على مدى جدية بحوثه، هذه البحوث في علم دلالات الألفاظ وتطورها موسيقيا.. كما لو أراد أن يؤسس معجما عاطفيا للصيغة الميلودية، وأن يمسك بالصلة الخفية بين الموسيقى وعلم النفس.

أيا كانت القيمة الموضوعية لهذا العمل فإنه يمثل اتجاه عقل هذا المؤلف الموسيقي الذي أراد أن يحرر نفسه من الموسيقى المركبة من موسيقى أخرى (مثل الكاتب الذي يرغب في تجنب مجرد تحقيق «أدب»). لقد كان يبحث عن مصادر جديدة من التعبير الموسيقي والذي سيكون أقرب إلى علم النفس ويتصل بإحكام أكثر مع الحياة.لقد أراد أن يصل ليس فقط إلى شكل جديد من الجمال –شكل جديد من الميلودي والبناء الموسيقي– لكن يصل أيضا إلى مصداقية سيكولوجية أعظم للوحدة الموسيقية، مقتنعا بأن الموسيقى تنتسب إلى الجنس البشري.

إن مساعيه لم تكن مثالية ولا وهمية.لقد نجح في العقدين الأخيرين من حياته، بين الخمسين والرابعة والسبعين (هو بلا ريب العجوز الأعظم في تاريخ الموسيقى) في خلق أعمال كاملة، رائعة ومدهشة، وألف أغاني لا تضاهى ينشدها الكورس، وقدم مفهوما جديدا للأوبرا، مؤلفا خمس أوبرات تعد من الروائع الفنية.

## (٨)

في سنة موته، كتب ياناشيك عمله الأوبرالي الأكثر جمالا وإدهاشا، ميراثه الموسيقي الحقيقي: بيت الموتى، المأخوذ عن رواية دوستويفسكي. كيف خطر له هذا الموضوع الذي يصعب التعامل معه، المعد لغرض إقلاق الجمهور، هذا التقرير الجاف عن الحياة في السجن، بلا حبكة أو إثارة؟ لم اختار هذا الموقع الكئيب الذي ليس له أي رابط على الإطلاق مع حياته الخاصة؟

صحيح أن الموسيقى، الحديثة على نحو صارخ، تغيّر على الفور مستعمرة العقاب في القرن ١٩ إلى معسكر اعتقال، وأن الجمهور سوف يشعر بالذهول والحيرة إزاء دراما لا يمكن لها أن تكون أكثر جدّة. لكن في العام ١٩٢٨، في تلك السنوات المسالمة والهادئة، ما الذي أرسل هذه الصورة الكئيبة إلى ياناشيك ولم تحل بعد–آنذاك– شرور عصرنا.لا أعرف كيف أعلل هذه الظاهرة: ثمة ثلاثة معالم فنية عظيمة في هذا القرن شيّدتها بلادي والتي تشكل اللوح الثلاثي الذي يصور الجحيم الآتي: المتاهة البيروقراطية عند كافكا، الحماقة العسكرية عند هاسيك، يأس معسكر الاعتقال عند ياناشيك. حقا، بين إبداع «المحاكمة» في ١٩١٧ و«بيت الموتى» في ١٩٢٨، كل شيء سبق أن قيل في براغ، وكان على التاريخ فقط أن يعلن دخوله لكي يحاكي ما تخيلته الرواية في ذلك الحين.

انقلاب ١٩٤٨ الشهير في براغ لم يؤد فقط إلى محاكمات على طريقة كافكا أو ارتكاب حماقات على طريقة هاسيك واعتقالات على طريقة ياناشيك بل أدى أيضا إلى إبادة ثقافة كانت قد تنبأت بمثل هذه التطورات عينها.و نحن لا نستطيع بعد أن نفهم بدقة ما حدث آنذاك.بعد ألف سنة من تاريخ كانت فيه تشيكوسلوفاكيا أوروبية غربية، صارت بلدا أوروبيا شرقيا، والموقع الذي فيه يمثل الغرب، من الناحية التقليدية، الصورة الفعلية للمستعمِر– وبالتالي سيكون هذا البلد مستعمَرا– وهو أيضا الموقع الذي فيه سيكون مقدرا للثقافة الغربية –التي يعتبرها الكثيرون استحواذية وعدوانية– أن تفقد هويتها. ويا لها من مفارقة تاريخية أن يحدث «استعمار الغرب» في بلد لم يستعمر أحدا قط.

مباشرة بعد انقلاب براغ، تم تنظيم حملة كبرى «ضد الكوزموبوليتانية» والتي كان الشيوعيون يقصدون بها الثقافة الغربية. وعلى الفور صار التراث الفكري الحديث كله في بلادي مدرجا في اللائحة السوداء. عندئذ ارتكب يان موكاروفسكي الانتحار الفكري وتبرأ من جميع أعماله البنيوية العظيمة. وعندئذ أيضا اختار فلاديمير هولان أن يحبس نفسه في شقته ببراغ، مغلقا على نفسه الباب كما لو في حبس

مارسيل بروست وجيمس جويس يصلان إلى الحدود القصوى للتضلع في الاستبطان والتحكم فيه، يأتي تصريح، كفى سيكولوجيا، الذي عبّر عنه في براغ كافكا وهاسيك، ليميّز اتجاها فنيا آخر للرواية

انفرادي طوعي لم يخرج منه حتى هذه اللحظة.
مع ذلك لم تكن هذه نهاية الأمر، فالحيوية الثقافية للأمة التي صمدت ورفضت الإذعان استعادت شيئا فشيئا الأرض التي خسرتها بفضل عناد وصلابة ومكر الشعب.ما كان ممنوعا عاد إلى المسرح في الستينات. وتلك كانت الحرب الحقيقية، حرب ثقافة تناضل دفاعا عن حياتها، عن بقائها.
إحدى المعارك الكبرى في هذه الحرب اندلعت بسبب كافكا.. ففي ١٩٦٣، نظم المثقفون التشيك مؤتمرا دوليا في إحدى قصور بوهيميا حيث تم رد الاعتبار إلى هذا الكاتب المحظور. الأيديولوجيون الروس سوف لن ينسوا أبدا مثل هذا العصيان. في الوثائق الروسية الرسمية، التي كانت تستخدم لتبرير غزو تشيكوسلوفاكيا في ١٩٦٨، لوحظ في حينه أن الإشارة الأولى للثورة المضادة كانت في رد الاعتبار لكافكا.

السوريالية الفرنسية غالبا ما كانت تُعتبر ثورة ضد العقلانية الغربية، ضد البرود الديكارتي. لكن الغريب أن هذه الثورة المضادة للعقلانية سرعان ما تحولت إلى موجة عقلانية جديدة بسبب البيانات النظرية التي تركت علامات عميقة على الوعي الفرنسي أكثر مما فعلت اللاعقلانية الأسرة التي تميّز بها الفن السوريالي.

هذه الحجة تبدو منافية للعقل لكنها أقل غباء مما تكشفه: الغزو لم يكن فقط انتصارا للشيوعية الدوغماتية على الشيوعية الليبرالية (التفسير المتداول للحدث) لكن أيضا -و هو المظهر الذي سوف يلوح في خاتمة المطاف في شكل ضخم- الضم النهائي للبلد الغربي من قبل حضارة التوتاليتارية الروسية، وأنا أعني «الحضارة» لا النظام السياسي الروسي ولا الدولة.
ليس لأنه معاد للشيوعية، ولا لأنه عارض المصالح العسكرية لروسيا، أثار كافكا كل هذا الهيجان والغضب الشديد في موسكو، بل بالأحرى لأنه يجسد ثقافة أخرى، أجنبية بالنسبة للمستعمرين، الثقافة التي لا يستطيعون امتصاصها. في الوقت الذي يتقدم الروس سياسيا على العالم بأسره، فإنهم يرجعون ثقافيا إلى ماضيهم البيزنطي.

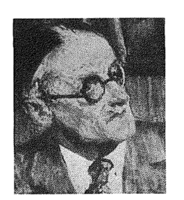
(٩)

مثل ورقة نبات مشتعلة
والتي عليها تختفي القصيدة.
**فيتزلاف نزفال**

ثقافة براغ عمرها ألف سنة. وكانت في ذروتها بين عامي ١٩١٠ و١٩٤٠. بعد فترة انقطاع دامية، دخلت سنوات الستينيات في الصدى الأخير من تاريخ طويل. آنذاك استيقظت هذه الثقافة في عالم حيث أحلامه الأكثر قتامة أصبحت واقعا. ورغم أن ليل التوتاليتارية قد ابتلع الثقافة التشيكية إلا أنها قد عرفت كيف تلحق الأذى بسمعة التوتاليتارية، أن تحاكمها، أن تتهكم عليها، أن تحللها وأن تحولها أخيرا إلى مادة لتجربتها الفكرية الخاصة. إبداع الوطن الصغير كان قادرا على اختراق غطرسة الوطن الكبير. الروح التشيكية الهزلية قوضت رعب الأيديولوجيا الجادة.إحساسها بالملموس كان وسيلة لمقاومة القوى الاختزالية العظمى التي أطلق التاريخ العنان لها أكثر من أي وقت مضى. ومن هذا التعارض المتعدد ولدت مجموعة كاملة من الأعمال ذات الاتجاه الجديد في المسرح والسينما والأدب، وبرزت طريقة كاملة من التفكير، إضافة إلى حس جديد بالدعابة. إنها تجربة ثقافية فريدة ويتعذر الاستعاضة عنها.
الغرب لم يستطع أبدا أن يفهم في الوقت المناسب معنى هذا الانفجار الإبداعي الخلاق، هذا الغرب الذي أعمته رؤيته المسيّسة (والاختزالية أيضا) للأشياء: من جهة هناك غباء اليسار الغربي الذي لا يمكن أن يرى في هذا الانفجار غير البرهان أو التوكيد على حيوية الاشتراكية ؛ ومن جهة أخرى هناك غباء اليمين الغربي الذي يرفض أن يعطي أي أهمية أو قيمة لأي شخص يقف خلف واجهة النظام الشيوعي. إن ستارا من سوء الفهم الغربي كان مضافا إلى الستار الحديدي الروسي.
الغزو الروسي في ١٩٦٨ جرف بعيدا جيل الستينات ومعه كل الثقافة الحديثة السابقة. كتبنا دُفنت في الأقبية ذاتها التي تضم كتب كافكا والسورياليين التشيك. الأحياء الذين تعرضوا للقتل يرقدون الآن جنبا إلى جنب مع الموتى، الذين هم موتى على نحو مضاعف.
ليكن معلوما: ليس فقط حقوق الإنسان والديمقراطية والعدالة، لم تعد موجودة في براغ.. بل أن ثقافة عظيمة بأسرها هي اليوم مثل ورقة نبات مشتعلة والتي عليها تختفي القصيدة.

---

(المصدر: مجلة- Granta 17 خريف ١٩٨٥)



# ذكـريـــات جيمـــس جـــويس

لا يبقى من المرء إلا ما يدفعنا الى تذكر اسمه والآثار التي تصنع من هذا الاسم علامة تعجب أو كره أو لا مبالاة، بالنسبة للبعض يبقى جيمس جويس منذ وفاته في ١٥ يناير ١٩٤١ العلامة التي انضوت خارج حدود التاريخ والجغرافيا والفضاء، رغم أن كل شيء كان يسهم في تشتيته واذابته الى أقصى درجات اليأس، هذا الاسم المضيء دون ضبابية، كالايحاء ، فرض هذا الاسم. حين أفكر في هذا الانهيار الذي هو وفاة هذا الرجل، شقة الجدار التي تنهال على الخرائب وفي بركان الدم، لا اقدر وما زلت عاجزا عن التحرر من هذا الحزن الذي ينهش وجودي، ضائعا في هذا الفراغ الذي أحدثه في اختفاء صديقي هذا، ليست لي الجرأة حتى أهزأ من الذين يجهلون الاعمال والاسم وذائقة جيمس جويس، لأن التأخير الضروري، وما تبع ذلك من سنين طويلة في البحث عن الثنايا الضائعة لا تساوي شيئا إذا قورنت بالجهد الخارق الذي قام به جويس طوال حياته).

**فيليب سوبو**

**ترجمة: صالح الدّمس**

كاتب من تونس

لنلخص للأكثر ضعفا والمحبطين، للذين ما زالوا يحيون والذين يمثلون زماننا، الذي يمثل في نظري عظمة وعمق جويس هو انه خلق عالما، ولندع ما تراكم من ابتذال لهذه المقولة، لنقيم هذه القوة التي لم يقدر على ادراكها أي من المعاصرين، بلا شك فان الذي يود خلق عالم خاص يجب عليه القبول بالعبودية والتضحية وكل ما يمكن أن يتصوره الآخرون من حالات جنون الابداع، وحسب علمي فانه لا يوجد انسان آخر سخّر حياته بذلك الحجم من اجل كتاباته، وبتلك المعاناة التي كنت شاهدا عليها والتي قبل ان يكون عبدا لها في كل لحظات حياته، عبودية الجسد والعقل معا، استحضر صورته الآن حين ذهبت اليه في أحد الايام كيف كانت تعذبه الكلمة الواحدة، وكيف يخلق محيطه بكل عنف، وكيف يسائل ابطاله وكيف يستلهم من الموسيقى حلما قصيًا او خيالات حية، ليرتمي وهو مرهق على اريكة ليستحضر هذه الكلمة العصية التي ستولد وستضيء، ثم لساعة او اكثر يدخل في صمت لا تقطعه سوى ضحكات «ضحكات اطفال» آخر النهار يظل يبحث عن الهروب، قد يمتطي سيارة تاكسي ليذهب عند احد اصدقائه، قد يقرأ صفحات من قاموس، ويعود في الليل الى بيته متعمدا الاستراحة في عدة محطات. وكان يجد متعة في المسرح، وحوله الزوابع العائلية او العالمية، مالية كانت او اجتماعية، ويواكب وهو مبهور، هذا العالم المهتاج الصاخب او الهادئ الودود، الدموي الفاسد، كما نواكب نحن حفلا غنائيا، وكان شروده وذهوله الاسطوريان لا يقارنا إلا بعادات العلماء رغم انه كان الاكثر مودة والأشد براعة والاقرب ملاءمة لي من كل الذين عرفتهم، لأن الذين يعترضهم في الطريق وهو في حالة الذهول، والذين لا يبادلهم الحديث ولا يلتفت اليهم، والذين هم أنفسهم لا ينظرون اليه ولا يكلمونه، يصفونه أحيانا بانه نرجسي ومغرور.

سوبو: لا يوجد انسان آخر سخّر حياته بذلك الحجم من اجل كتاباته، وبتلك المعاناة التي كنت شاهدا عليها، كانت تعذبه الكلمة الواحدة، وكيف يخلق محيطه بكل عنف، وكيف يسائل ابطاله وكيف يستلهم من الموسيقى حلما قصيًا او خيالات حية

حين ألحّ فلأني أقدر حجم الشرف الذي لحقني بأني كنت شاهدا على وجوده، حين عرفته سنة ١٩١٨ وكان وقتها يؤلف روايته «أوليسيس» ولم يكن مشهورا سوى لدى قلة من الناس، وكان لا شاكا ولا منبهرا بعبقريته، مسلما نفسه الى هذا العذاب اليومي، وهو خلق عالم جويسي. الذي يلفت انتباهنا في هذه الظاهرة، التي بالعبارة الدقيقة للكلمة، واحدة من انقى ما جاد به تاريخ الأدب، ورواية جويس الاولى نبهت ومهدت للتألق، هذا التألق الذي سيتوضح في روايته «أوليسيس» والذي حاول ادراكه في كتابه السابق، «أناس من دبلن» في هذا الكتاب الذي يضم ١٥ قصة، القارئ والمؤلف والشخصيات الرئيسية معروفة، الهويات، الكاتب يمتنع عن الكذب ويرفض ما نسميه خطأ بالادب، لا وجود لموقف خاطئ، ولا خداع، ولا سوء تفاهم، وبصدق تام، يجب ألا نتصف بشجاعة كبيرة لنفرض على أنفسنا هذا النظام الصلب، لأن أغلب الكتاب يسعون الى تجميل وتضخيم نصوصهم في محاولة لامتاع القارئ.

منذ أن ابتلي بالكتابة، اسلم جويس كل كيانه لها، كل قراءاته ودراساته، أفراحه وآلامه، كلها كانت مخصصة لكتاباته، انها حالة مغايرة تماما للهواية، هذه التجربة التي مرّ بها جويس بكل تلك الدقة ودون أن يهدأ ولو يوما واحدا تستحق في حد ذاتها دراسة مطولة، وحسب علمي فانها تعتبر فريدة. ان نمط الحياة هذا يحدد معنى القراءة انها تتطلب جهدا كبيرا للدخول الى عالم الكتابة لدى جويس، لأنه أعاد الى القراءة حسا آخر وعزة أخرى، لا نجدها في الروايات المعاصرة التي أضاعت هذه الصفات، وانه لهامّ جدا أن نؤكد على قيمة هذه التجربة التي دامت أربعين سنة تقريبا، والتي أثمرت هذه الأعمال التي تعد قمة في الأدب. هذه المسيرة الابداعية كما ذكرنا بدات بـ«أناس من دبلن» ثم صورة الفنان في شبابه «لتصل الى رواية «أوليسيس» وتنهي بـ«فننقانس وايك» التي نشرت قبل وفاته بأشهر قليلة، ولابدّ أيضا من ذكر ان جويس اصدر علاوة على كتبه تلك كتابا آخر بعنوان «منافئ» وكتابا صغيرا يحوي بعض الاغاني، اسماه «موسيقى الغرفة».

كل مرحلة وكل كتاب يسجل ارتقاء يمكننا ان ندعي انه تطور، وهو ما وصفته ذات مرة بالازدهار، ولهذا لابد أن نتذكر انه بالنسبة للقارئ الذي لم يعد منفصلا عن الكتاب بل شريكا له ليس مهما ان يطالع «أناس دبلن» قبل «صورة الفنان في شبابه» ليمر

بعد ذلك الى «أوليسيس» ويختم بـ(Finnegains) ولنكرر القول مرة اخرى لقد خلق جويس عالما خاصا، وهذا العالم لا يمكن الولوج اليه إلا إذا عرفنا كيف ندخله بطاعة وتواضع وخضوع، ولعل الاهم من هذا التواضع وهذه الطاعة هو معرفة حياة جويس نفسها، هذه الحياة البسيطة وغير المعروفة. الترجمات التي كتبت عن جويس كلها حقيقية، لقد كان جويس شاعرا، شاعرا فذا، واعيا بمعنى القصيدة التي عاش بها وإليها.

كل الفترة الاولى من حياة الكاتب في رواية «أوليسيس» رواها جويس بكثافة وحدة تؤديان الى اليأس في الرواية التي كتبها قبل ذلك «صورة الفنان في شبابه» ثم ان جويس تخفى في الجزء الاول من «أوليسيس» تحت اسم ستيفن ديدالوس، كل تكوينه كل مناخات حياته القادمة مسطرة بدقة وحذق لا يتركان مجالا لنصوص سابقة، وحين توقف جويس عن كتابة سيرته الذاتية فذلك لانه ادرك انه لم تعد له علاقة بأعماله وآثاره. نحن نعلم انه حين غادر ايرلندا ذهب الى باريس ليدرس الطب ثم مر عبر زيوريخ الى مدينة تريياست حيث استقر وباشر مهنة التدريس كأستاذ انجليزية هذه الفترة التي قضاها جويس بتريياست بمدرسة Berlitz قبيل ١٩١٤ تعتبر دون شك أهم مرحلة في حياته، ففيها أتم كتابة «صورة الفنان في شبابه»، ولكن الاهم من ذلك انه في تلك الفترة وعى بعظمة وقيمة آثاره، وفي تلك الحقبة بالضبط انفصل نهائيا عن عالمنا لينشئ كونا جويسيا، لقد وجدت بصمات جويس في هذه المدينة التي لم تأخذ قدرها الحقيقي والتي قد يكون قربها من البندقية غمطها حقها في ان تكون مدينة مشهورة انا بنفسي لولا بحثي عن ذكريات جويس لما ذهبت الى هناك– في طرف غابة النمسا والعالم الصقلي، داخل الادرياتيك معشوقة اليونانيين، وقبالة ايطاليا، تريياست هذه المدينة التي ألهمت ستندال التأمل والتفكر والتي مات فيها وبطريقة مخزية Fouche هي المدينة الأجمل، وأفضل مفترق طرق اوروبي في القارة كلها قضى فيها جويس عشر سنوات، في فقر مدقع، لقد زرت العمارة التي بدأ كتابة روايته «اوليسيس» فيها، والانهج التي يمر منها، واستمعت خاصة الى احاديث الناس، مناخاتهم صياحاتهم ولغتهم– واحدة من اكثر اللغات تنوعا وثراء، واحدة من أجمل اللغات تكوينا، والتي كان جويس يسمعها بكل انتباه وشغف. يمكنني الادعاء انه لا أحد يعرف أكثر مني حجم تأثير لغة ترييناست والحياة فيها على فكر جويس، لقد كان في تقديري كبيرا، كما ان هذه المدينة وفرت لجويس الاختلاء الكافي، لقد كان يشعر انه بعيد جدا عن ايرلندا، ستعثر على ملامح وأصداء مدينة دبلن، ولكن لنشاهدها ولنحس بهذه المدينة عن بعد، هذه المدينة التي أحبها والتي عذبته، والتي ستكون زخرف وزينة أعماله كلها، البعد يصبغ الإنسان بحب يتناغم ومظاهر خارقة، من ترياست اصبحت دبلن بالنسبة لجويس كوكبا ساطعا كالشمس.

من الافضل ان نسير خطوة حتى نتابع بصمات هذه السنين، لأنه لا يمكننا الآن معرفة سوى حلقات صغيرة ومنها ما سأستحضره الآن والذي يبدو معبرا ويدل على قدرات جويس «الاشراق والتوهج» وحيدا وغير معروف، هذا الشاب الايرلندي استاذ الانجليزية، سيكون له تلميذ من سكان ترييناست يدعى شميتز في الاربعين من عمره، كان رجلا خجولا وغريبا، شارد الخيال، مرحا وصادق الظرف، لقد اعجب هذا الرجل بأستاذه الشاب، والذي سعى الى اطلاعه على مدينة ترييناست دون أن يهتم بدروس الانجليزية. أثناء محادثاتهما ونقاشاتهما اسرّا الى بعضهما البعض بأنهما كاتبان. اطلع جدويس على أعمال تلميذه وتيقن منذ البدء من قيمتها الفريدة. ومن هذا التحمس في الدفاع عن اصدقائه– الذين كانوا قلة– أعاد الاعتبار الى الذي كان يعرف باسم ايطالو سفيفو والذي يعتبر كتابه Zeno et senelite من اصدق واخصب ما انتجت الثقافة الايطالية منذ اكثر من ربع قرن.

هذا الالتقاء يستحق حديثا أوسع من هذا، قد نشك في الحظ ولكن نبهت من هذين القدرين المتقاربين. آمل كثيرا في العثور ذات يوم على ذكريات سنوات المحبة

هذه. الذي يشد انتباهي اكثر هو انه رغم انزواء هذا الايرلندي المغترب، رغم آلامه الكثيرة، يكشف جويس عن قدرة التوهج لقد ذكرنا بتلك الهيبة بل الاسطورة التي أحاطت بحياته منذ أن بدأ اسمه في السطوع. أنا أدرك انه بالنسبة لي فإني كنت اقل حساسية تجاه هذه العبقرية المفعمة بالانسانية، من قدرته على التغيير، أو من هذا الاتقان العجيب الذي بوأه من اول وهلة لكي يدرك المهم، حين غادر جويس مدينة تريياست، وبعد اجازة قصيرة في زيوريخ، قدم الى باريس، وكان وقتها واثقا من نفسه، ومنذ أول لقاء لي معه أدركت هذه الثقة. حين ذهبت للقائه وبسذاجة تامة فكرت في مقارنته بالكتّاب الذين اعرفهم والذين أعيش بينهم، ولم يكن الأدب ولا الكتابة وأوهامها تثيرني البتة، كنت أعيش حياتي كما هي غير منشغل البال. بسهولة تامة ولكن بمثابرة واهتمام تعرف بسرعة على مدينة باريس، وكما فعل في مدينة تريياست اختار الاقامة في واحدة من تلك العمارات- الرمزية- وهكذا اختلط بالسكان، صار يتردد على المقاهي الصغيرة، ويستمع الى لغو الناس واحاديثهم. وأنا على يقين من أن سكان الحي الذي يقطنه يعتبرونه شبحا، لأنه في تلك الفترة كانت عيناه مريضتين جدا، وكان لا يقدر على مغادرة المنزل، ويجد صعوبة كبيرة في العيش وحيدا. ولكنه كان سميعا جيدا، وكان يحكم على الناس من خلال أصواتهم، لقد عاينت طريقته العجيبة هذه، وأعجبت بذاكرته القوية، نحن نعرف الأهمية التي يعقدها على اللغة والدور الكبير الذي ستلعبه بدورها. لعلنا تعجّلنا كثيرا في محاولة تعريف وحتى تحديد أعمال جويس وذلك بتمجيد براعته ومهارته في ميدان الكتابة. لاشك في أن مؤلف Finnegans Wake كاتب بارع ولكنه كان يحلم أبعد من ذلك.

لا يمكننا هنا إلا الحديث عن علاقة جويس باكتشافاته. لنرجئ التعمق في دراسة ذلك الى ما بعد. هذه الاكتشافات مهمة جدا، وأنا على يقين تام بأنها آجلا أو عاجلا، سيكون لها تأثير حاد في تطور الأدب. قد نشعر بهذا التأثير من الآن ولكننا لسنا إلا في البداية. استغلال اللغة وإثرائها بهذا العناد يمثلان ضرورة بالنسبة لجويس، يعطيهما من روحه ما يجعلها تتوافق وغايته، وتوازيا مع هذا كان مهتما بالانسان، بالناس، كان يدرس هؤلاء لذلك «أناس دبلن» لم يكن يعني به الناس الذين من حوله بقدر ما كان يرمز الى الانسان في المطلق.

ليس هنالك افضل منه في تصوير المسلك الذي يأخذك من الخاص الى العام، هكذا فعل في «أوليسيس» حين حصر رؤيته وهدفه في يوم واحد من حياة شخص ما. وتجاوزا لمرحلة الخبرة يمكننا القول ان الكاتب استطاع، وبوسائل وتقنيات مختلفة، خلق هذا العالم الانسان الذي لا يمكن ان نشك في وجوده.

الانتباه الى حركات الناس في تجانسها وانسجامها وسبر أغوار نظراتهم، اثارة ردود أفعالهم، لا يشكل سوى جزء بسيط من عمل جويس. مقارنة وخاصة مقابلة الذكريات البعيدة والقريبة، الاحياء بالأموات الذين يؤلفون يومنا، ثم اعادة وضع الشخوص المتخيلة في أجوائها وادماجها بالناس، ثم اتباع خطواتها... هل يمكننا تحديد عمل جويس في الملاحظة مع ذاكرة ثابتة مثيرة، ان أعماله هي المقياس الذي نقدر ان نقيس به خياله الذي أوصله الى حدّ التهيؤات، وقدرته على الخلق واعادة الخلق. وهل نقدر على القول ان جويس حين كان يكتب «يعمل» بالاكيد لا، لانه كان «يعيش» عمله لقد لاحظت ذلك في تلك الساعات القليلة من الترفيه او بالأحرى ما كنا نسميه ترفيها، فقد كنا نذهب سويا الى المسرح الذي يحبه كثيرا مثل كل الايرلنديين المثاليين. لقد كان يحب المسرح من اجل المسرح وبأكثر دقة أقول ان المسرحية نفسها كانت تستهويه بنسبة اقل مما تستهويه أجواء المسرح، من درابيز وأضواء وجمهور وفخامة قاعة العرض. حين يقرر الذهاب الى هناك كان يبدو مرحا كطفل وكان يختار مصاحبا ويمتنع عن العشاء «أنا اقترب من القربان المقدس» هكذا يقول لي ليبرر سبب هذا الصيام، عند مغادرة المسرح، يعمد الى الذهاب الى مطعم معين يأكل بعض الحساء الساخن ويشرب بعض الكؤوس من النبيذ الأبيض الذي يحبذه. في قاعة المسرح كان يحرص دائما على الجلوس في الصف الاول، وهذا لا

يستحق تفسيرا اذا كنا نعلم حدة ضعف نظره، كان يتابع تنقلات الممثلين وينصت الى كلامهم بانتباه كبير، واعتقد أن الأطفال فقط هم القادرون على ايلاء كل هذا الانتباه الذي يوليه جويس، فقد كان هو الأول دائما الذي يبادر بالتصفيق. معيدا ذلك عند انتهاء كل فصل من فصول المسرحية. ذات مساء في قاعة الأوبرا بباريس طالب المغني باعادة عزف نغم Tell Guillaume مرتين، صحيح ان المغني كان ارلنديا وصديق طفولة ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد، فقد كان جويس معجبا بكل شيء، حتى المسرحيات الهزلية المبتذلة، والواقع ان الذي يبحث عنه جويس في قاعات العروض هذه هو هذا الدفء وهذه الحركية، هذا الالتحام وهذا الجو الذي لا يمكن تعريفه، والذي نشعر به كلنا، والذي يضفي مذاقا خاصا على المسارح. وكان يجد في هذا تلك اللذة الفريدة التي يحس بها حين يكون في زحمة الناس، هو المهووس بعماله والذي يعيش في عزلة دائمة… عزلة المبدع.

إنها المتعة نفسها التي يبحث عنها حين كان يجمعنا نحن أصدقاؤه للاحتفال بأيام الذكريات، كان يدعونا للسهر للاحتفال بعيد ميلاده، وذكرى زواجه، عيد تقدمة المسيح في الهيكل «يكون في الثاني من شباط» وأعياد الملوك وعيد الميلاد وتواريخ طباعة مؤلفاته العديدة، كنا نتعشى عادة في ساعة متأخرة من الليل، كانت توجد كثير من الشموع على الطاولات وكثير من النبيذ الأبيض، وعشاء فاخر، وبعض قطع المرطبات بشموع صغيرة في وسطها، بعد ان نأكل ونشرب نأخذ جميعنا في الغناء، أما جويس فقد كان يذهب الى البيانو ويبدأ يدندن، وينشد بعض الأغاني الايرلندية، وعادة الاغاني نفسها، ويبقى على هذه الوتيرة يغني لساعة او اكثر. بعد ذلك يأتي الدور على ابنه الذي امتهن الغناء. وكان Leon paul Fargue لا يلتحق بنا إلا متأخرا فينشد لنا بعض أغاني سنوات ١٨٩٠ بطريقة مشذبة ومهذبة، ولكن ذلك لم يكن يمنع حدوث بعض المشاكل او المصائب، لأنه حسب العادة الايرلندية كان يجب علينا ان نشرب كثيرا جدا، وانه من غير المجدي محاولة المغادرة والعودة قبل الثالثة أو الرابعة صباحا، وكان جويس دائم الانشراح والبهجة، وفي حالات نادرة جدا يبدو غائما، وكان علينا ان نبذل مجهودا عجيبا حتى نخرجه من ذلك الذهول والحزن الطفوليين.

حين يكون مزاجي على غير ما يرام في هذه الاجواء وهذه الاحتفالات الرتيبة، وهذا ما يحدث دائما، فاني أتساءل باستمرار عن ماهية المتعة التي يمكن ان يجدها جويس من مثل هذه اللقاءات. واني اعرف انه يحب أصدقاءه، وأكاد أقول انه يحبهم بعنف، وكنت أعرف أيضا انه لا يريد ولا يقدر إلا على مجموعة صغيرة من الأصدقاء، وأنه كان ينفر من حفلات الاستقبال الكبيرة وكل المناسبات التي فيها كثير من الناس. ولكني كنت مخطئا حين ناقشت ذلك معه، لأنه في اجتماعاته الصغيرة كان جويس لا يبحث عن اكثر من التواصل مع الآخر «كل المبدعين لهم جانب لا انساني وكلهم يشتكون من الاقصاء ويودون الابتعاد عن الآخرين وعن المعيش السائد» وفي الواقع فان اصدقاءه في هذه الحفلات، حين كانوا يدفعونه او يجذبونه إليهم كانوا يجبرونه على أن يكون في مستواهم وحجمهم وقامتهم، لذلك كان يطلب منهم بإلحاح ان يكونوا مخلصين فقط، أما الاحترام والحفلات والتفاخر فانه كان يمقتها جميعا.

حين أستعيد ذكرياتي معه، ألاحظ دائما ان جويس كان يعاني كثيرا ويتألم من موهبته ككاتب. من هو الكائن مرهف الحس الذي يستطيع تحمل دون توجع كل هذا الضغط المتواصل دون هوادة، وهذه التضحية اليومية، وهذا العمل المضني دون رحمة، فقد كان عنيفا وصلبا مع نفسه الى حد يتجاوز الفهم والادراك. لقد اتيحت لي الفرصة، حين كنت اترجم بمساعدته أو بالأحرى كان هو يترجم بمساعدتي مقطعا من Finnigains Wake المقطع الذي يتحدث عن elle Anna Livia plurab وعاينت عن قرب وشاهدته وسمعته وهو يشتغل، حصص الترجمة التي كان يقوم بها تمتد الى ثلاث ساعات كلها تعب وانهاك، وكان جويس دائما غير راض عن انجازاته وعن نجاحاته، رغم أني لم أعرف مترجما آخر اكثر ثقة بالنفس وأشد وفاء للنصوص التي يترجمها منه، لقد كان يعتبر

**منذ أن ابتلي بالكتابة، اسلم جويس كل كيانه لها، كل قراءاته ودراساته، أفراحه وآلامه، كلها كانت مخصصة لكتاباته، انها حالة مغايرة تماما للهواية، ان نمط الحياة هذا يحدد معنى القراءة انها تتطلب جهدا كبيرا للدخول الى عالم الكتابة لدى جويس، لأنه أعاد الى القراءة حسا آخر وعزة أخرى، لا نجدها في الروايات المعاصرة التي أضاعت هذه الصفات**

الكلمات وكأنها أدوات يجب علينا تمطيطها وتقطيعها وفحصها بالمجهر، وكان مستبسلا لا ييأس أبدا. ولم يكن كل ذلك مسألة ضمير او عادة، ولكن الانصياع لطريقة عمل رهيبة انها «مادة» حية وغنية وجديدة وشاردة غير مستقرة لذلك يجب الا نتخلى عنها ولو لثانية واحدة. ولقد لاحظت عديد المرات ان جويس ومن اجل مترجميه يقسو على نفسه شفقة عليهم، وتزداد هذه القسوة وهذا العناد شدة حين يشتغل وحيدا، لقد كان يترك نفسه وهو يغمر بهذا المدّ من الأفكار والمشاريع، بالذكريات والمفارقات، بتخيلاته، بالأصوات، بالأوصاف وبالروائح. وفي خضم هذا الاعصار كان جويس يحافظ على هدوئه ووجاهة نظره في النقد، ومرتاعا من جبن وضعف الذين يرضون بالعمل غير الكامل او الذي كأنه كامل. حين أفكر في وصفه وهو يشتغل فاني لا استطيع التحرر من هذا الشريط «أمام ناظري الآن جسد وروح جويس وهو يرفع سبابته قائلا «لا» رافضا لفظا، كلمة، أو جملة كاملة، ناقدا، ساخطا، مراجعا مقاطع بأكملها، ممزقا بعض الفصول التي على عتبة الانجاز النهائي.

ليس مجديا تماما ان تكون لك علاقة مباشرة بجويس حتى تفهم طريقة عمله بل يجب ويكفي قراءة كتبه، وأوليسيس هي أفضل مثال لذلك، فكلّ فقرة من هذه الرواية تمثل كلاً بذاته الى درجة ان أي قارئ، حتى وان كان شارد الذهن، غير متيقن، لا يمكنه الانفلات من هذا السحر الذي لا يجد له أحيانا تفسيرا، والذي لا يمكنه دفعه. لأن جويس يفرض على قارئه شروطا خاصة، يفرض عليه في البدء ايقاعه، لونه واسلوبه.

لعله ليس مجديا تماما ان تكون لك علاقة مباشرة بجويس حتى تفهم طريقة عمله بل يجب ويكفي قراءة كتبه، وأوليسيس هي أفضل مثال لذلك، فكل فقرة من هذه الرواية تمثل كلاً بذاته الى درجة ان أي قارئ، حتى وان كان شارد الذهن، غير متيقن، لا يمكنه الانفلات من هذا السحر الذي لا يجد له أحيانا تفسيرا، والذي لا يمكنه دفعه. لأن جويس يفرض على قارئه شروطا خاصة، يفرض عليه في البدء ايقاعه، لونه واسلوبه. من اول كلمة بالنسبة للذي سيجرأ على بداية مطالعة كتابه سيجد نفسه وكأنه مقيد، ومهما كان الثمن، لابد له ان ينحني امام مشيئة الكاتب. انها عملية اختبار لقوى القارئ، لذلك لا نعجب اذا سمعنا بعض الناس يكتفون بالقول بأنهم لم يفهموا هذه الرواية، أو هذا كتاب كبير علي، اما بالنسبة للقراء الآخرين الذين لهم موقف آخر من كتابات جويس، والذين وجدوا فيها شيئا من السحر، فانه لابد من التنبيه عليهم بأن اعادة قراءة هذه الاعمال تجربة لازمة وضرورية.

ولسنا متأكدين من اننا حين نقرأ هذه الكتب، ولو بعناية فائقة، ألا يستحوذ علينا، ومنذ الاسطر الاولى ندرك ثراء هذا العمل، وأهمية الكاتب، لهذا فنحن مجبرون، ولفهمه فقط، على اعادة النظر في مشهد عظيم لا أظن اننا قادرون على فهم ابسط مناظره فهما شاملا. حين يتعلق الأمر بأثر في عمق آثار جويس لابد من الانتباه، لانه يبدو لي من الضروري ان نكون مغايرين حتى نقترب من النص أكثر، هذه النصوص المفعمة بالانسانية والمخضبة بالألم والفرح.

أنا لا أفهم جيدا الموقف الشاذ لجويس تجاه النقاد، لا يمكننا القول انه كان لا مباليا، لأنه كان يتسلى أحيانا ببعض الشتائم والسباب، ولكنه يبتهج كثيرا أيضا حين يطلع على آراء فيها اجتهاد وتمعن، خاصة اذا كان كاتبوها بعيدين عن مقاصده سواء من الاكاديميين او الكتاب، ولكن الاستنكار والاستهزاء وعدم الفهم او الثناء لم تنقص منه، ولم تضف اليه شيئا، وهذا ليس من باب الغرور او الخديعة ولكن لأنه قرر نهائيا أن لا عود في ما عزم المسير فيه. لا أظن أنه كان يشك في عبقريته دون أن يكون مزهوا بنفسه ومغرورا، لأنه كان يتهيأ له بأنه من السهل أن تكون مؤلف أعمالك، ولكنه مؤلم جدا ان تكون عبدا لها، ونكاية في هذا الاعتزاز والاعتداد كان يبدو في كثير من الاحيان في حالة خشوع وتذلل محيرة.

في آخر حياته قدّمت حوله كثير من شهادات الاعجاب، وأطنب البعض في التحمس لأعماله، وقد تقبل هذا الاستحسان بكثير من اللطف، ولكن دون أن يحثهم أو يحرضهم على ذلك، وقد كان قادرا على ذلك لو انه اراد، لأنه كان ماهرا وحاذقا في ادارة حملة الاشهار. لقد التمسوا منه في كثير من المرات الذهاب الى الولايات المتحدة التي احتفت بكثير من الكتاب والمبدعين في جميع المجالات، وهي البلد الأول الذي اعترف بقيمة وحجم جويس، ولكنه رفض ولأني اتيحت لي فرص عديدة للحديث عنه في أكبر المدن الامريكية فاني اتخيل حجم الاستقبال الحماسي الذي كان سينظم على شرفه لو انه فعل ذلك، ولكنه ضيّع فرصة ان يحييه جمهور الولايات

المتحدة وبالطريقة التي لا يعرفها سواهم. الاغرب من ذلك أنه رفض العودة الى ايرلندا، هل يمكننا أن نخمن هل انه يحب أو لا يحب ايرلندا، وكل أعماله اتخذت دبلن وضواحي العاصمة مسرحا وديكورا لأعماله، وهكذا كان كل يوم وكل ساعة يفكر في ايرلندا من بعيد، ويسترجع ذكرياته، وهكذا جاب بمخيلته آلاف المرات شوارع وساحات المدينة، الغابات المحيطة بها وتأمل كل منزل بها، وتحدث خياليا مع سكانها، ووصف بل ورسم كل دقائق الحياة فيها وبكل ألوانها. منذ رحيله سنة ١٩٠٥ لم يشأ العودة على أعقابه، وحين أعياني أمره وتحت إلحاح شديد من أحد أصدقائه الايرلنديين طلبت منه يوما ان يشرح لي اسباب رفضه للعودة، ولاجابتي اكتفى بالنظر إلي مليا، وظل يقلّب بيده الطويلة، كما يفعل المكفوفون، أوراق مقطع من روايته التي كان يكتبها في ذلك الوقت. لعلني أسأت ترجمة رده حين فكرت انه، لكي يتمم اعماله، كان من الضروري بالنسبة له ألا يفرق بين الحقيقة والاستحضار وألا يعكر صفو صورة دبلن.

لن نلح اكثر في تفسير موقف جويس من هذا المنفى الاختياري، المنفى من أجل أعماله، لقد كان من الممكن أن يكون هادئا ورائقا مثل كل الايرلنديين، ليقع استقباله في دبلن، وليأخذ بعد ثلاثين سنة بثأره من الذين كانوا يهزأون منه حين قرر ان يعيش في المنفى وهو لا يزال طالبا، ولكن عمله الكبير لم ينجزه بعد، وهذا كاف لكي يخمد فيه جذوة التفكير في العودة، لقد حضرت عديد المرات لقاءات مع كثير من الذين يأتونه بأخبارالبلاد، وكان جويس يتذكر كل شيء وكان يضحك وهو يسترجع ذكرياته ويتحدث عن العجوز الفلاني او الأم الفلانية التي كان لها أنف طويل وعجيب.. ويضحك ويضحك.. ولكننا كنا نحس ونلمس من خلال هذه الضحكات المتتالية بنوع من الألم والحسرة ودون شك الندم. حين كان يستعد لاتمام أعماله اختار مدينة باريس كملاذ، هذه المدينة التي يعزّها ويحبها بشكل فريد وعميق، رغم انه لم يعرف من مباهجها سوى جوها، لأن نظره الضعيف، وعمله، يمنعانه من التجوال والتنزه، ولكنه كان يتنفس هواء باريس، وكان يجد في مرحلة من مراحل عزلته فيها سببا ليحبها. هل يمكننا ان نقول انه كان يعرف باريس، وكان يحبها كأغنية، الله وحده الذي يعلم ان كان يحب الاغاني. لقد وجد فيها ايقاعا ساعده كثيرا على الحياة والعمل رغم الحزن الذي كان يسربله دائما. ولم يكن جويس غافلا عما يمكن أن يسببه له من مخاطر، اصراره هذا وعناده، وفي الحقيقة انه حين ينهمك في الكتابة بكل جوارحه يصبح انسانا مخيفا وتتلبسه حالة غير آدمية ويخرج عن نطاق نفسه. لقد ساعدته باريس كثيرا في اتمام روايته العظيمة أوليسيس وكتابه Finnegans Wake وحسب علمي فانه لا توجد أعمال مثل هذين استطاع اصحابها اتمامها كما فعل هو. حين نقرأ وندرس بكل العناية التي يستحقها كتابه الأخير سنتأكد من عظمته الفريدة. ولا نخفي قولا انه بالنسبة لقراء جيل اليوم تبدو هذه الرواية صعبة جدا، ولكن يمكنهم الاستعانة ببعض الحوارات لتسهيل قراءة رواية اوليسيس، ولكن يجب كتاب كامل لمساعدة القراء ذوي العزائم الجادة لقراءة فينقانس وايك، ولكني ارى انه مع مرور الوقت او بالاريحية وبانبساط يمكننا قراءة هذا العمل الضخم وذلك لسبب وجيه وهو أن هذا الكتاب سابق لزمانه بسنوات عديدة انه امتياز بعض العباقرة القادرين على استباق الزمن ومجاوزة طاقة ذكاء مجايليهم، وهذا فضل عظيم. لم يكن جويس يجهل هذا التجاوز والتقدم في الزمن ولم يصرح مثل ستندال بأنه سيفهم في بعد وليس الآن ولكنه كان يعتقد بأن القراء لا يوجدون بالكثرة التي يولد بها الناس ولكنهم يتقاطرون ببطء، وهو يطلب منهم ان يبذلوا جهدا في القراءة يماثل جهده في الكتابة، دون أن يكون كارها لقارئه ولكن أيضا دون ارضاء ذائقتهم السهلة. وكان أيضا لا ينظر الى مؤلفاته على اساس انه ستخلق له نجومية بقدر ما كان يفكر في اثراء فنه لذلك فهو يمقت التأويلات في الكتابة ولا يرضى بغير العمل المتقن الكامل، بالنسبة له ولقرائه أيضا ليس هنالك حالة وسطى في الكتابة. أود وقد ذكرت من قبل مواقف جويس،

**لم يكن جويس يجهل هذا التجاوز والتقدم في الزمن ولم يصرح مثل ستندال بأنه سيفهم فيما بعد وليس الآن ولكنه كان يعتقد بأن القراء لا يوجدون بالكثرة التي يولد بها الناس ولكنهم يتقاطرون ببطء، وهو يطلب منهم ان يبذلوا جهدا في القراءة يماثل جهده في الكتابة، دون أن يكون كارها لقارئه ولكن أيضا دون ارضاء ذائقتهم السهلة. وكان أيضا لا ينظر الى مؤلفاته على اساس انه ستخلق له نجومية بقدر ما كان يفكر في اثراء فنه لذلك فهو يمقت التأويلات في الكتابة ولا يرضى بغير العمل المتقن الكامل.**

ان استشف تصرف قرائه مع كتابه الأخير، لانه لم يعد هناك مجال للنصائح او النقاش او الايضاحات، نحن ندرك جيدا الدور الهام الذي تلعبه القراءة في نحت الانسان ولا نجهل أيضا مدى تأثيرها فيه. كل ما يحف بالشأن الادبي والمسألة الابداعية ونتائجها طرحت في كتاب جويس الأخير، وبديهي اننا لا نطمح الى كل هذه المشاكل في بضعة أسطر ولا حتى تفسيرها بحفنة من الجمل ولكن المهم هو سرد المعطيات. الطريقة الاسهل التي نعرفها والبدائية أيضا هي الرجوع الى النص، وهو السبيل الوحيد المتبقي. ما كان يبحث عنه جويس ويريد فرضه هو الاستحواذ على كامل العقل والفكر وليس التوسل للحصول على بعض الفتات الذي يمكن ان يثري المخيلة، ولا أود مقارنة هذا الوضع بالقوة والقدرة اللتين تمتلكهما الموسيقى التي تغزو الفكر وترحل به دون أن يقدر على المقاومة، لأن الفكر ينساب بطبعه مع التيار الموسيقي. فن جويس في الكتابة يفرض على القارئ انتباها كليا كما تفرض نفسها القصيدة الرائعة ولأن حجم وثقل وتأثير مثل هذه القصائد لا تحد فانه على عكس الشعر لا يبقى أمام الكتاب سوى فرص قليلة لادراك هذا التفرد والتألق، ومن هذه الناحية تبقى عزيمة جويس فريدة من نوعها، ومن اجل هذه العزيمة في مقام أول، وحتى قبل نجاحه، نحن نحيي فيه هذه العبقرية، بالسماع بالرواية، علمنا كلنا ان جويس كاتب كبير، واكتفينا بترديد ذلك، وبهذه المقالة اريد أن أكون «فقط» شاهدا على ذلك.

فن جويس في الكتابة يفرض على القارئ انتباها كليا كما تفرض نفسها القصيدة الرائعة ولأن حجم وثقل وتأثير مثل هذه القصائد لا تحد فانه على عكس الشعر لا يبقى أمام الكتاب سوى فرص قليلة لادراك هذا التفرد والتألق، ومن هذه الناحية تبقى عزيمة جويس فريدة من نوعها

## على هامش أوليسيس

تمثل رواية اوليسيس من بين كل أعمال جويس في الأدب المعاصر وفي الأدب بصفة عامة نهاية مرحلة وفي الوقت نفسه بداية انطلاقة جديدة. الكتاب الحقيقيون لم يعودوا قادرين على تصور اعمالهم ولا كتاباتها بالطريقة نفسها منذ صدور هذا الكتاب، دون شك فانه اذا كان كثير من الكتاب، ان لم نقل أغلبهم، لم يقرأوا بعد أوليسيس وماتوا قبل ان يطلعوا عليها او يفهموها، فان ما كتبوه أو ما سيكتبونه سيكون قد تجاوزه الزمن وأن أعمالهم ستكون اقل قيمة وشأنا، قد يكون ما ذكرناه فيه بعض الجور او اللاعدالة خاصة وان الأمر يتعلق بالأدب، لأن مثل هذا الجوز موجود بكثرة في الميدان العلمي وبنسبة قليلة في الموسيقى.

بعد عشرين عاما على صدور هذا الكتاب يمكننا أن نجزم بأن كل هذه السنوات التي مرت كافية لنحكم لهذا الكتاب او عليه، ولتقييم قيمته ومدى تأثيره. منذ البداية تحاشى جويس التساهل مع الكتابة لذلك لم تكن كتابته لرواية اوليسيس محاولة بسط الظلال او اظهار الانعكاسات، ما يمكن وصفه الارتجال، بل انه تفرس في عمله ككل، انها المرة الاولى التي استطاع فيها كاتب ان يقدم لنا عالما متعدد الأبعاد، وشخصيات قريبة جدا منها وليست خيالات تتراقص أمامنا، فكل الشخصيات التي جمعها جويس في كتابه صيّرها كائنات غير منفصلة عن عالمه، وارتقى بهم من مجرد ممثلين لادوار يسيرهم كما شاء الى كائنات تتفاعل مع ما يحيط بهم ويتأثرون ويتموضعون افضل ما يكون في محيطهم.

من الاكيد ان كل كتابة تسعى الى حل الاشكالية التالية ليست الكلمات وحدها بكل ألوانها ورناتها وجمالها روائحها ووجوهها، ليست فقط العلاقة بين الكلمات والاسلوب ومخطط العمل، إنها اكثر من ذلك، انها قوة الكاتب وقدرته في ابراز ارادته على الخلق في كل جزئيات النص، كل الدقائق لها أهميتها، ويجب ان يعتني بها بانتباه شديد، لا شيء يترك للصدفة، ان صرامة الكاتب حساسة جدا، إذا ما سمحنا لأنفسنا بدراسة اعماله، لانها ليست متصلبة ولا متيبسة، لعله لا توجد رواية أخرى بمثل هذه الليونة وهذا الثراء وهذا الايقاع. كما تشتمل على تكثف شديد الى درجة انك تستطيع قراءتها عشر مرات وفي كل قراءة ستكتشف أشياء تبدو لك انك لم تقرأها، وتبقى ذكراها حية دائما بطعمها ورائحتها، هذه ذرات مما يمكن ان نجده في هذه الرواية وما يمكن ان يكتشفه قراء آخرون وهذا ما يمثل هذه المعجزة التي هي أوليسيس.

الذين سيغامرون بالاطلاع على هذه الرواية وهم

يحملون أحكاما مسبقة وبعقلية القارئ العادي سيخطئون حتما اذا اكتشفوا مسحة لا انسانية، والذي يسمونه براعة هو صعوبة، لن يقدروا من الوهلة الاولى استساغة تقلبات جويس لانها تبدو معقدة ولكنها في الواقع كمال تام، وهذا أمر طبيعي لأنه ليس في وسعنا هدم، دفعة واحدة، تقاليد ومعايير الآداب التي اطلعنا عليها. أوليسيس هي كفيض من الحياة، أحببنا أم كرهنا، العقل والاحساس تسلبهما وتمتصهما. وضد هذا التيار الجارف لا نقدر على المقاومة، ونسلم أنفسنا، هذه هي ارادة كاتب اوليسيس انها ارادة منتصرة دائما، هذا الانتصار الدائم، وليس النجاح وحده، هو القوة التي تمتاز بها هذه الرواية، وعلى عكس كثير من الكتب التي تترك فينا بعد قراءتها خيبة انتظار، او تسلمنا للفراغ، فان رواية أوليسيس تمنحنا انتشاء وارتواء فائقين وهي علاوة على ذلك ليست ذات بعد أخلاقي ولكنها رواية انسانية بكل معاني الانسانية، لذلك لا يمكن لأي قارئ ان ينتهي منها إلا وهو طافح بالمتعة.

نحن نعرف أن رواية اوليسيس يصعب تحديدها بالزمان او المكان او الأبعاد الانسانية، انها وصف ليوم واحد قضاه المسمى بلوم في مدينة دبلن، من هو بلوم هذا، يوعز لنا جويس دون أن نفكر في ذلك بأنه الانسان، ومن اجل استيعاب ابعاد عديدة فان جويس عمد الى تبسيط هذا الكائن الذي يحركه، انه «الانسان» ولكنه أيضا «إنسان» وأبعد عنه كل ما يمكن أن يكون مغامرة، ولم يترك سوى المعيش اليومي الرائع. فبلوم هو كائن مجرد من الهموم والأماني، وكل سلوكيات أبطال الروايات، بل يمكننا القول بانه نقيض البطل، انه أبسط من أي قارئ جافل خائف، إنه كائن متأكد من وجوده الذي لا يبحث عن تأكيده، انه كائن عائش، هذا ما يمكننا وصفه به. ومن المناسب جدا ان نقول انه عاش يوما محددا، بصورة ان ماضيه ومستقبله لم يقدرا على الضغط عليه، او الارتباط به، انه ليس مثل ابطال الروايات والمسرحيات، مكلل بهالة، بل نقدر أن نقول انه كان في هذه الرواية ظلا، هذا الظل الذي لا يعيره أية أهمية والذي لا يتودد إليه ولا ينزعج منه، وهو يتصرف ويشرب وينام.. انه موجود، يفكر ويندم وينتظر ويتمنى ويحزن.. انه يحيا، كل حركاته وكل تصرفاته مدروسة، يمكننا ان نتبعه خطوة فخطوة دون حيرة او تعجب، لنكتشف اننا نعرفه جيدا، لعل افضل مما نعرف انفسنا، انه كائن واضح وبسيط، ويمثل نقيض الانسان الغامض، وانا لنجد أنفسنا حين يتعلق الامر بالأدب او الحياة متعودين على هذه الدقة وهذا الكمال وهذه البديهية، والحقيقة. سيتهيأ لنا في الاول وكأن هالة من الضوء الساطع تحيط بالبطل وتدفعه الى الخروج عن المسارات العادية، والحقيقة هي ان خيالنا هو الذي يرضى دائما بالغائم والنسبي، لأن بلوم ليس اكثر حياة من الحياة نفسها، انه الكائن الذي يتصرف مثلنا تماما يأكل الخبز ويسير في الشوارع، ولكنه يسيطر على عقولنا وحواسنا ومشاعرنا، فيما نتخفى نحن ونتكوم على انفسنا. هذا الكتاب الذي خصص لبلوم ليس نص ازمة، انها حكاية يوم من ايام بلوم اختاره لنا جويس. التصرفات البسيطة تؤسس الماضي الضروري لتأثيث المعيش اليومي والمستقبل القريب، هذه هي اذا اللحظات الدقيقة، هذا الحاضر المكثف الذي يدفعنا الى الاحتفاظ، ليس بصورة ما حدث في دقيقة واحدة، بل وفي ثانية أيضا، لا شيء يشغل الفكر عما يحدث في كل دقيقة واحدة، بل وفي ثانية أيضا لا شيء يشغل الفكر عما يحدث في كل مراحل اليوم، الذي يتغير هو فقط لون السماء والظل، الروائح والاصوات، لسنا في حاجة الى أن نحسب الوقت أو نقيسه، الزمان ليس اصطناعيا وغير قابل للتجزئة، انه تيار يجرف بلوم ويقوده مثل كل الايام في بحث لا واع عن نفسه، وفي اتجاه زوال هذا اليوم نحو النوم. يوم بلوم هذا، والذي هو أيضا زمان اوليسيس، يجب علينا ان نتجاهل تاريخه الذي سيبقى بلوم محتفظا به، انه تاريخ لا ينتمي الينا ولا يحيلنا على أي شيء، كل ما نعرفه هو تداول اللحظة.

هل كان بلوم يعلم اين يعيش، يبدو انه لم يختر بنفسه مدينة دبلن، بالنسبة اليه هي مدينة فقط، لأن بلوم هو مواطن من العالم، لأن دبلن هي نقيض الانسان، ومن الأكيد انها من المدن القليلة في العالم التي تحتفظ بخصوصيات عديدة، بل يمكننا القول انها مدينة متداخلة، لكن بلوم يجهل ذلك، انه يتحمل

**رواية اوليسيس يصعب تحديدها بالزمان او المكان او الأبعاد الانسانية، انها وصف ليوم واحد قضاه المسمى بلوم في مدينة دبلن، من هو بلوم هذا، يوعز لنا جويس دون أن نفكر في ذلك بأنه الانسان، ومن اجل استيعاب ابعاد عديدة فان جويس عمد الى تبسيط هذا الكائن الذي يحركه، انه «الانسان» ولكنه أيضا «إنسان» وأبعد عنه كل ما يمكن أن يكون مغامرة، ولم يترك سوى المعيش اليومي الرائع**

مناخاتها فقط لتصبح بالنسبة اليه تافهة، وبينه وبينها صراع هيمنة، من سيسيطر على الآخر، لأن المدينة تكبر في نظر بلوم، ولكنه هو أيضا مهتاج بعظمتها وهي قريبة منه، وفي خضم هذا الصراع بقي بلوم وفيا لذاته ولم ينصهر فيها، وبقي متساكنا بهذه المدينة وليس مواطنا منها، متساكن له خصوصياته وعاداته مثل أي قاطن آخر، هو واحد من هذا الحشد من الناس بل هو كل الناس. إن أي نازح الى المدينة فلاحا كان أو بحارا لن يكون أبداً طرفاً ضمن هذا الحشد الذي يعيش فيها، لابد أن يكون منفصلا عنها او يجبر على الانفصال، ولكن رجل المدينة دائما مسلوب ومهزوم، ورغم انه يعيش وسط زحمة الناس، إلا انه في الواقع وحيد، هذه الملاحظات التي أكد عليها جويس والتي استطاع ان يلخص بها تصرفات شخصيته الاساسية.

لا نقدر الا ان نتمسك ولا يمكننا الا الاعتراف بأن هذا الرجل هو نحن في ايامنا الضائعة، اعني الجزء الاكبر من حياتنا التي تهرب منا او التي نهرب نحن منها لا يمكننا انكار هذا الفضاء الشاسع، هذا الزمن الممتد، وهذا الاطار الغامض والمليء بالسحر الذي يطوقنا، والذي لا يمكننا ادراكه او مجاراة سيره. ففي هذا الفضاء وهذا الزمان يسيطر علينا الاعتقاد بأننا ضائعون.

ان بلوم موجود هنا امام اعيننا، قدام انوفنا، بين أصابعنا، وعلى شفاهنا، نصغي اليه، انه يتقدم داخل حكاية اوليسيس في اتجاهنا، ولأول مرة ندخل في علاقة مع رجل، مع شبيهنا، علاقة غير متوقعة بتاتا، ومن شدة فتنة اللقاء نغمض اعيننا ونسد آذاننا رافضين سماعه، ولكنه في هذه المرة هو كائن موجود، لقد ولد بلوم ولا يمكنه الفرار من قدره المحتوم، وببساطة يجب عليه ان يحيا، وان يكون هذه الظاهرة الحية المبثوثة خارج ارادته والمحددة بكل الجزئيات التي تؤلف كتاب اوليسيس، وسنشعر به يتقدم ولكننا سنسبقه لتفكيك هذه البوارق التي يبذرها، الاصداء التي يثيرها، وكل ما يمثل الانسان، الروائح والاماني، المذاقات والعلاقات، وسيطفو على السطح ما لا يمكننا تسميته، ولكننا نعرفه كما يعرف الكلب سيده، كل هذه الدائرة تحيط بنا، هذه القبة الهائلة التي تساقط منها «الظلمات الواضحة» من الأفكار والمشاريع، من الشهوات التي ظننا جهلا اننا نسيناها، والتي تهيمن على حواسنا، هذه القوى الخرساء التي تحكم وتطاع هذا هو النموذج الذي اصبح عليه بلوم.

وإنه لمن المستحيل أن نقدر على تحديده، وحين ذكرت بعض مواصفاته، شيئا من قدراته، فعلت ذلك فقط لتوضيح المسافة التي تفصل بين الشخصية الأساسية لأوليسيس عن بقية أبطال الرواية، لا أحد يقدر على تحديد هذه المسافة في اسطر قليلة، فأوليسيس، وهذا يجب التأكيد عليه، بصمت بداية جديدة في الأدب العالمي، ولا يمكننا مقارنة إلا جزئيات بسيطة بما كتب قبل ذلك التاريخ من روايات، وللوصول الى الدرجة من الابداع استعمل جويس اكثر ما يمكن من تقنيات، كل فصل مسطر حسب مخطط دقيق وبتركيبة ذات خصوصية، كل فصل هو عبارة عن حفنة من الاشعة المتحللة في الفضاء، كل مقطع له لونه وعطره وايقاعه كل هذا دون أن يكون منفصلا عن مجمل النص، الاسلوب واللغة والتناسق والألفاظ المختارة كلها متجانسة، وكأنها تخدم بعضها البعض، وحين أذكر هذه التقنيات فإني أذكر القارئ بأنها حسب رأيي الخاص مثلت المفاجأة والدهشة لأوائل المطلعين عليها، والذين تصوروا ان هذا النص هو مونولوج داخلي للكاتب نفسه، وهو أمر يبدو بديهيا لأنه ابسط ما يمكن ان يستنتجه القارئ المتوسط من هذه الرواية، ومن اجل ذلك نحا كثير من الكتاب الى تقليدها. ان اقرارنا بأن جويس كاتب فذ ونابغة، وان رواية اوليسيس هي رائعة واعجوبة في الأدب العالمي والاكتفاء بذلك هو اعتذار سهل وبسيط وهروب من مواجهة هذا العمل الخارق الذي أنجزه جويس، لذلك لم ينتبه الكثيرون الى الاهمية التي أعطاها جويس للشعر، وما ضمّخ به من شعرية تطفح بها فصول الرواية. وهكذا في كل محاولة لفهم عالم بلوم تعامل أغلب الناس مع هذا العالم من داخل دائرة واضحة المعالم تطغى عليها الاحاسيس وبشكل مبسط جدا، وحاولوا قدر جهدهم التقليل من حدة هذه الاحاسيس وتجاهلوا تفاصيل الحياة البسيطة بل وأهملوها،

**هناك آخرون التجأوا للحيلة دفاعا عن مصالحهم، وأظهروا اعجابا استثنائيا واعتبروا جويس عملاقا دون سلف ممكن. هل أكون غير منصف لعصري إذا اعتقدت انه من الصعب، بل من المستحيل لمجايلي تقييم وانصاف هذا العمل الكبير، ولكني أتساءل ما هو الاحساس الذي يدفعهم الى عدم الاعتراف بقيمة العمل الذي يتجاوزهم.**

ولكنهم لم يقدروا على محوها ولا على فسخ حضورها الملح وفي الواقع هم لم يقدروا إلا على دفع هذه التفاصيل نحو المجهول والمنتهي، ومثل هذا التعامل مع كل ما هو غريب وشاذ فانهم انزعجوا، وحتى لا يشاهدوا هذا الذي يخيفهم فانهم عمدوا الى التغاضي عنه بأن أغمضوا أعينهم وسدوا آذانهم وأنوفهم. لقد خافوا أولئك الذين أعينهم مفتوحة، ولعنوا، وفي كل الحالات رفضوا الانصات الى الذين لهم القدرة على قول ما يرونه وما يسمعونه وما يشعرون به. هذا المجهول الذي يمكن ان نسميه المجال الشعري بدا لهم وكأنه ممنوع، وكان يتصور لهم بأنه عمل خطير وكل من أقدم على المغامرة بذلك الشكل متهم لا محالة ومشكوك فيه. أردت أن ألخص وبالسرعة الممكنة موقف مثقفي هذا العصر لأعود الى أوليسيس، فبفضل هذه الرواية التي لم تترك فيها اية جزئية للصدفة، يمكن للقارئ أن يتبع شخصياته ليستكشف عالما آخر، عالما جديدا، ونحن لا نطلب من القارئ أكثر من تتبع خطى شخصيات الرواية.

لنكن مسالمين ولنقل انه بالنسبة لهذا القارئ فانه لن يتعجب او على الأقل ليس له الحق في التعجب من السهولة التي يمكن أن يسيطر بها جويس عليه عند وصفه لأماكن بسيطة لا يعرفها كقارئ، وقد تقلقه هذه السهولة التي لابد ان يعترف بها، وسيقتنع بأن تلك الاماكن ليست مجهولة وتافهة، إلا إذا عمي عن ذلك، أو أخلد فكره للخمول، أو لعله أصيب بنوع من الدوار، فإذا ما كان هذا القارئ صادقا مع نفسه فما عليه إلا اعادة قراءة رواية اوليسيس وشيئا فشيئا سيدخل الى عالم جديد ويشارك بالتالي في تجربة اخرى انها. وهذا يجب التأكيد عليه- ليست عملية اكتشاف. فبكل حذر يعيش بلوم، هذا الرجل العادي مثل كل الرجال، حياته في يوم واحد، هذا اليوم الوحيد الذي وهبه له جويس، ولكن في كل خطوة يخطوها فإنه يزيح الضباب والدخان ويحمي الظلال ويقتنص الاخيلة التي تجسد الخوف ويزيل الحياء والخجل، وببساطة تقترب من السذاجة، لا يهتم كثيرا لتأثير هذا التشويش والاضطراب المتتاليين، والذين يتشكلان في وجوه عديدة، كل شيء طبيعي لديه هيأته وهدوؤه ايضا، وهذه الملامح هي التي صنعت قوته لأنه لو كان بطلا حقيقيا او خارقا لما كنا اهتممنا به كل ذلك الاهتمام، ولا اتبعناه من بعيد، وسنبقى في الحالة نفسها التي نعيشها حين نقرأ أية رواية أخرى مشاهدين ليس لهم سوى موهبة نقدية متواضعة. ولكن عالم بلوم الذي سندخله سيحيط بنا في البداية ثم سيسلبنا ارادتنا، انه عالم الهدوء واليومي والانساني، ولهذا السبب هو مثير إني لا أقدر البتة على منع نفسي من مقارنة قارئ أوليسيس* وانا واحد من هؤلاء- بذلك الذي يرتقي بكل جهد وزفير هضبة عالية ليكتشف من القمة ذلك المشهد البانورامي المترامي في الأفق والذي سيسلبه لبّه.

وفي تصوري تلزمنا سنوات عديدة لنقدر على تحليل صادق لكل هذه الاكتشافات التي تقدمها لنا اوليسيس. المهم اننا نعطيها وزنها، ولا نعجب إذا أحسسنا أحيانا أننا غير قادرين على ذلك، وإني اتصور انه كان يجب على جويس- وهو مبدع النص- أن يفكر في هذا العجز، وأن عليه ان ينحني قليلا للقراء، لأن أوليسيس ليست لعبة فكرية، لأن الذين بادروا باحراقها عند صدورها أول مرة عارفون جيدا معنى ما أقدموا عليه، فقد أدرك الكثيرون منهم حجم الخطر الذي تمثله النية الحسنة حين تكون ناجحة.

وهناك آخرون التجأوا للحيلة دفاعا عن مصالحهم،/ وأظهروا اعجابا استثنائيا واعتبروا جويس عملاقا دون سلف ممكن. هل أكون غير منصف لعصري إذا اعتقدت انه من الصعب، بل من المستحيل لمجايلي تقييم وانصاف هذا العمل الكبير، ولكني أتساءل ما هو الاحساس الذي يدفعهم الى عدم الاعتراف بقيمة العمل الذي يتجاوزهم. وإني أعلم أنه عند صدور أوليسيس- وفي السنوات التي تلت ذلك- نال جويس شهرة كبيرة في أهم المنابر الأدبية، ورغم ذلك لا أعتقد أن الناس لم يقرأوا أوليسيس بالاهتمام الذي تتطلبه ولا أحد قدر على ابراز ما اراد جويس تبليغه ليس لأن ما كتبه أدب جديد ولكنه ايضا ثري وغزير، وليس خفيا ان اوليسيس فرضت على الذين ينتحلون الكتابة عالما جديدا من التفاني والديمومة التي لا يعرفونها. وكانت فعلا درسا عظيما ضد القوالب السهلة المتاحة لأقل الناس ذكاء ومعرفة، هذا

أوليسيس، وهذا يجب التأكيد عليه، بصمت بداية جديدة في الأدب العالمي، ولا يمكننا مقارنة إلا جزئيات بسيطة بما كتب قبل ذلك التاريخ من روايات، وللوصول الى الدرجة من الابداع استعمل جويس اكثر ما يمكن من تقنيات، كل فصل مسطر حسب مخطط دقيق وبتركيبة ذات خصوصية، كل فصل هو عبارة عن حفنة من الاشعة المتحللة في الفضاء، كل مقطع له لونه وعطره وإيقاعه كل هذا دون أن يكون منفصلا عن مجمل النص، الاسلوب واللغة والتناسق والالفاظ المختارة كلها متجانسة

الكتاب يندد بالسطحية ويرفض أن يكون في قامة أي قارئ، لأن الكتابة لدى جويس كانت التزاما، لذلك انفصل عن مجايليه ولم يشارك في أية حلقة حوار فيما كان الكتّاب من حوله لا يزالون على علاقة وثيقة بالماضي. وكان معاصروه من كتاب ايرلندا متشبثين بذلك الماضي الذي تجاوزه جويس، وانفصل من تلك السلسلة وقطع مع ماضيه.

لقد اراد جويس خلق عمل يحمل روحه، هو عمل حديث، وكانت أوليسيس رواية ضخمة. ولابد هنا من ملاحظة، وهي انه في هذه الفترة الغريبة التي شهدت نشر هذه الرواية، كان الناس يخشون كل ما هو جديد رغم ان الاجواء كانت توحي بقدوم عالم مغاير، فالناس يرفضون الابتعاد عن عاداتهم، وتطبعوا بخاصية الانغماس في الماضي، ومحبة كل ما هو عتيق او ما يسمونه تقاليدا كانوا يمجدون الحكمة والتعقل، ويفضلون الرداءة والخديعة، في الوقت الذي كان يجب عليهم الاعتماد على الجرأة والصراحة. هذا العصر الذي ولد في جو من الانقلابات، عرف حالة تخمر وغليان تنبئ بالعظمة. كان الخوف أكبر سمة، وشيئا فشيئا بدأ الضغط على كل ما يمكن ان يطفو، ووقع كثير من التشذيب والتقليم وتم القيام بكل الحيل والمكائد للاجهاض على كل ما يمكن ان يعيش ويكبر ويشيد مجد ذلك العصر. ورغم ذلك فان عظمة جويس لم تمس وبقيت أوليسيس، حتى بعد ذلك بكثير، عملا استثنائيا ومثلت سفينة نوح للنجاة قبل وبعد الطوفان: ملاحظة – المقصود بهذه الاجواء هي الحرب العالمية الاولى–. لا أحد يقدر على ادراك حجم التأثير الذي يحدثه فينا الابداع الفكري الانساني، فنحن ما زلنا، وبنسب متفاوتة، تغرنا المعجزات، وأعتقد انه بالنسبة لأوليسيس يمكننا ان نخطئ في النتائج، لانه لا مجال للانكار من أن هذا النص يجبرنا على التخلي عن اعجابنا بنصوص كثيرة أخرى، لأن قوة اشعاع هذا الكتاب ولمعانه ستجعلان الآثار الأخرى باهتة، بلا بريق، وتفسد علينا ما كنا نعتقده جميلا وبرّاقا، وستسحب أوليسيس من تحتنا البساط وتفقدنا ثقتنا في كل موروثنا الذي طالما أعجبنا به، يجب أن نعيد الى أذهاننا الصفاء والنباهة. لذلك– كما ذكرت سابقا– تبقى أوليسيس عملا «متفردا» و«وحيدا» لا يمنحنا مجالا للاختيار.

اراد جويس خلق عمل يحمل روحه، هو عمل حديث، وكانت أوليسيس رواية ضخمة. ولابد هنا من ملاحظة، وهي انه في هذه الفترة الغريبة التي شهدت نشر هذه الرواية، كان الناس يخشون كل ما هو جديد رغم ان الاجواء كانت توحي بقدوم عالم مغاير، فالناس يرفضون الابتعاد عن عاداتهم، وتطبعوا بخاصية الانغماس في الماضي، ومحبة كل ما هو عتيق او ما يسمونه تقاليدا كانوا يمجدون الحكمة والتعقل، ويفضلون الرداءة والخديعة، في الوقت الذي كان يجب عليهم الاعتماد على الجرأة والصراحة

الكتاب ليس مغامرة صغيرة تقع بالصدفة، وأوليسيس ليست كذلك، لأنها رواية تضغط بكل ثقلها على حياتنا، إنها ليست لعبة، نحن نتبع خطاً مستقيما ونسلك وجهة مغايرة، هذه هي بوادر تأثيرات أوليسيس، إن هذا الكتاب يقودنا الى تحويل نظرنا من الغبش الى الصفاء والوضوح.

إن المكانة التي يحتلها هذا الكتاب– رغم اختلافها من جماعة الى أخرى– تبقى ثابتة، وكلما أمعنا في قراءته وتأكدنا من هذه المكانة وحددنا حجمها، والدور الهام الذي لعبه هذا الكتاب في تاريخ الأدب، وفي الفكر الانساني وإني لا أتردد في مدحه والاطراء عليه بمثل هذه الجمل، وأنا على يقين من انه– ولسنين عديدة– وجدت مقاومة عنيفة لهذا الأثر، لأنه زعزع منحى أدبيا بكامله، وفجّر بعنف كثيرا من المعتقدات والقوالب، ونتيجة لذلك فإن كثيرا من الكتب وقع رفض طباعتها أو تأجيل ذلك الى آجال بعيدة.

لقد قطعت رواية أوليسيس مع البساطة، وارتقت الى مستوى لا يمكن أن تدركه سوى القصيدة الرائعة، أما ما تبقى من آداب فانها تبدو أمامها فقيرة المبنى والمعنى، ان التركيبة الجويسية للكتابة لا علاقة لها بالبساطة، والذين ينعتون هذه الرواية او غيرها من ابداعاته بالمعقدة والصعبة مخطئون، لأن هذا العمل ببساطة يبرز القدرات الخارقة التي يتمتع بها جيمس جويس.

## على صفة فينجانس وايك

تحت عنوان «أعمال في الطريق» كان جويس ومنذ سنة ١٩٢٢ ينشر مقاطع من كتاب لن يصدر إلا سنة ١٩٣٩ بعنوان «فينجانس وايك»، وهذا كان ممكنا للقراء الذين اطلعوا على كتابات جويس السابقة التأقلم مع أجواء هذا الكتاب الذي سيبقى من افضل الكتابات الادبية الجريئة لكل العصور وكل البلدان. قليلة هي الأعمال التي تجبر القارئ على بذل مجهود شخصي، وقليلة ايضا الاعمال التي تمنحك المتعة كما في هذا الكتاب. يجب علينا أن ندوّن أن جويس اراد– ونجح في ذلك– أن يردّ الاعتبار للمطالعة

كتدرب روحي مغاير تماما لما اعتدنا عليه عند مطالعتنا للكتب الأخرى، لقد اراد الكاتب منذ البداية فرض لغة جديدة وغير معهودة، لغة ملوّنة ومكثفة بشكل لم نألفه مشبعة بتركيبة اكثر حيوية حتى من اللغة التي ينطق بها العامة. وقضية اللغة هذه هي التي طرحها جويس في فينجانس وايك، يجب أن تكون أول ما نعزم القيام به حين نباشر قراءة هذا العمل.

منذ ان باشر جويس كتابة هذا الأثر نحا نحو هذه التجربة، ونحن نعرف بعد، انه في كتابته «أناس من دبلن» قد اجتهد كثيرا لاعطاء الكلمات قيمة حقيقية واسنادها دورا هاما، واثبت ان الكلمات ليست علامات فقط ولكنها تمتلك قدرة ذاتية استثنائية. حين كتب جويس روايته أوليسيس نجح في اعطاء هذه الكلمات حياة حقيقية، وفي فينجانس وايك ذهب أبعد من ذلك في خلق لغة تتأقلم مع كل حالات الابداع الفكري. هنالك بعض الكتاب الذين تعمدوا اسناد لغة خاصة للأبطال، مثل الالحاح على جعل لغة الفلاحين لغة اقليمية، ولكن في المقابل- وفي اتجاه معاكس لذلك نحن نعرف اجتهاد مالارمي وبعض الشعراء الفرنسيين في هذه المسألة ولكن جويس- وبعناده المعهود- أراد اذابة اللغة في الفكرة، فاللغة عنده ليست انعكاسا ولا أداة توسل، بل مقوّما من مقوّمات الفكرة. إنها الكلمات التي تسيطر على الفكرة وتنظم خطواتها، فاللغة ليست سلبية، وسنتأكد من أن هذه المعلومة التمهيدية ستتطور وتتضح عند دراستنا لفينجانس وايك، هذه الدراسة الوعرة والجريئة في حضور كتاب تطلب من نبوغ جويس سبعة عشر عاما من الجهد اليومي، وسنجد صعوبة لولوج هذا العالم العجيب الذي يتطلب قبل كل شيء فهم اللغة، ان القارئ ستغمره الرواية بسحرها وفتنتها منذ الصفحة الاولى.

ففي هذا الكتاب الذي تروّى جويس في كتابته، وأولاه الكثير من العناية والدقة اللتين تعلمهما من اساتذته اليسوعيين أراد- ليس فقط ادراج كل المغامرة الانسانية- ولكن جعلها تتحرك وتنساب مثل الماء الذي يحمل في مجراه كل ما يعترضه بدءا من الحصى الى أصغر الحشرات المجهرية.

هذا الاسلوب الذي نجح جويس في خلقه، هذه الحركية الدائمة الشبيهة بانسياب الماء، هذا النداء الملح، هذا الفكر النفاذ وهذا الاصرار على العمل سنكتشف آثاره ونتائجه في رواية فينجانس وايك، ولابد للقارئ ان يخضع لهذا العمل لانه سيشكل بصورة ما جزءا منه، انه سيخلق من جديد بهذا العمل.

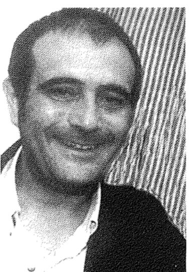
يجب ان ننتبه حين ندرس هذه الرواية الى انه لابد ان تتوفر فينا الادوات التي لا تتيحها لنا مدارس النقد الحالية. ويبدو انه لا فائدة ترجى لو تناولنا هذا الأثر بالدراسة بنفس المقاييس النقدية التي كتبنا بها عن الروايات التي سبقت هذا العمل، لأن قوة كتاب مثل فينجانس وايك هي التي تجبرنا على استنباط علاقات جديدة وتلزم كل من باشر قراءته على التأقلم والتهيؤ لدخول عالم العظماء. وجهودنا- مقارنة بما يبذله جويس وما تسلح به من عبقرية ونبوغ- يمكن ان نحكم عليها منذ البداية بالفشل، كما يمكننا ان ندع القلم جانبا وننصح المعجبين بكتابات جويس بالارتماء بين أحضان الكتاب دون مساعدة من أحد، ولكننا من جهة أخرى نريد أن نلج هذا العالم وندرسه حتى نتمتع بالقدر نفسه من اللذة التي يتمتع بها كل مكتشف. ويجدر بنا ان ننبه الى ان اللغة والكلمات التي تتصف بها فينجانس وايك لا يمكن تقبلها إلا بنسب تقريبية، لأننا سنقع مهما كانت الحالة – ولو بنسبة قليلة في الخطأ لأن المحطات الاساسية في الكتاب ومفاتيح الرواية ليست مبوبة تبويبا تسلسليا ولا تتآلف وما اعتدنا في الكتابات السابقة، فينجانس وايك هو كتاب الكائن الانساني، هو كتاب الحلم المقرون دائما بالماء وهو ينساب في الغدير، إنها الحرية، انها الحركة، التيار، التدفق المتغير دون هوادة، والمسخ الابدي الذي يتطلبه الزمن والديمومة، كل شيء مخصص لحركية الفضاء هذه، الى انفلات دقائق الزمن، الى هذه المتغيرات الدائمة. هذا هو الدوار الذي يفاجئنا أمام عجزنا عن المسك بالحاضر الذي يغمرنا، وينساب بنا، هذه هي الحاجة الى الهروب، الى البقاء، الى الحياة التي لا تمنحنا أية مهلة.

**لقد قطعت رواية أوليسيس مع البساطة، وارتقت الى مستوى لا يمكن أن تدركه سوى القصيدة الرائعة، أما ما تبقى من آداب فانها تبدو أمامها فقيرة المبنى والمعنى، ان التركيبة الجويسية للكتابة لا علاقة لها بالبساطة، والذين ينعتون هذه الرواية او غيرها من ابداعاته بالمعقدة والصعبة مخطئون، لأن هذا العمل ببساطة يبرز القدرات الخارقة التي يتمتع بها جيمس جويس.**

لقد فرض جويس على هذا العمل السلاسة وسرعة التيار- الذي منذ الكلمات الاولى للكتاب- يجرف معه القارئ حينا بعنف وحينا بلطف لا يكاد يشعر به، كل ذلك خلال دقائق او ثوان بل لعلها اجزاء من ثانية، إذا هل يمكننا ونحن في هذه الدوامة ادراك أهم محطات الكتاب وركائزه، أعتقد انه يجب علينا أن نتخلى عن عاداتنا التي دأبنا عليها عند قراءتنا للكتب، لأننا في هذا الكتاب نتعلم كيف يسكب فيض الشعر على النص وسنتقبل حينئذ كل العنف والاستبداد الذين تفرضهما علينا الرواية، وسنؤمن ايضا بأن القراءة هي ايضا طاعة للكتاب، ويجب أن نتمتع بجلاء ووضح فائقين، وبسرعة مذهلة حتى نتمكن من مسايرة سرعة الشهب. وايضا- مثل كل التيارات- يجب أن نتبع الفكرة دون ان نتساءل هل انها تسبقنا أم اننا نتجاوزها. وان يأخذنا الحلم لنرى الصور، خيوط الماء النازلة، تفرقع قطراته على الأرض، لعبة الانعكاسات الضوئية، عمق البحر والمياه الراكدة، يجب أن تكون طاعة القارئ- وهذا ضمنيا مقبول- كاملة يجب ان يستسلم ويعتاد حياة الماء هذه، كلمة واحدة او جملة يمكن أن تتحكم فينا لنستسلم لها وننقاد الى مشيئتها ان جويس يغرقنا في عالم فكري آخر، ان ما اعتدنا على قراءته من روايات سابقة تدعونا الى التفكير والتخيل والحلم بعيدا كل البعد عما أراده جويس في هذا الكتاب، فينجانس وايك هو خلاصنا وتحررنا، لم يعد القارئ متلقيا فقط ولا قناة عبور، او بعبارة أدق أداة، انه يشارك في هذه النشوة التي يحدثها الكتاب، إن الموسيقى هي الاقرب لتشبيه ذلك الانتشاء الذي يشعر به السامع بما يحس به قارئ فينجانس وايك، لأن الذي يحدثه فينا هذا الكتاب هو انه يفصلنا عن دنيانا ليحملنا الى عالم آخر، لقد ادرك جويس العلاقة اللازمة بين كائناتنا الهشة وضعفنا وعاداتنا الروتينية التي تطغى على عقولنا وكل حواسنا، وإنه لفي هذه العلاقات تظهر بأكثر جلاء ما يمكن ان نسميه بقدرة جويس، كل ابداع جويس- حتى ظرفه ودعابته، ويجب ألا نعجب من هذا- تشيد بهذه المغامرة التي نتقبلها بكل سهولة، لقد عايشت جويس كثيرا وهو يتأمل، ويعد الجزء الذي نشر منفردا تحت عنوان آنا ليفيا بليرابال وكان يسجل بكل دقة، ويجهد نفسه كثيرا ودون هوادة في تكثيف كتاباته ومواصلتها، كان يجمع أصداء العالم الضائع، وفي كثير من الاماسي كان يذهب للبحث عن اسماء الأنهار، وكان يسجل كل ذلك في ذاكرته، حتى يستعيدها بين مرآة السطور، لانه من اللازم الامساك بالانعكاسات واكتشاف ألوان خاصة وذاتية واستحضار الذائقات، وتذكر ارتعاشة الاحرف بين الكلمات، ومن ناحية أخرى لابد ألا ننسى أن لجويس قدرة هائلة أخرى، وهي الجانب الانساني الذي يشع من خلال كل ما كتب، هنالك دفء الانسانية ينساب في كل أسطر فينجانس وايك، كل شيء في هذه الرواية يحيلنا الى الانسان ابتداء من كلمة، وصولا الى التعقيدات الميثولوجية، انه يدعونا الى التوحد مع الانسان مع أنفسنا مع هذا العالم الذي خلقه جويس والذي لن يدعنا نفارقه، هذا التيار سيحملنا الى حياتنا التي نجهلها، الى النوم الذي نعيش فيه منسابين كالماء، فينجانس وايك هي في البدء مغامرة انسان مغمض العينين، ولكن يمكننا النظر فيها والسماع والتذوق واللمس بكل قوة الحواس دون الشعور بأن هنالك شيئا يمكن أن يفصلنا عن أنفسنا ويسلخنا عن ذواتنا، إن القدرة العجيبة التي كتب بها جويس هذه الرواية وخلقه لهذه المغامرة اللامنتهية للعقل كانت أجمل وأهم ما يبشر به الأدب، وفي الواقع ان كل ما أسعى اليه بكل جهدي لانارة بعض جوانب هذا العمل ما هو إلا تهيؤات الاقتراب من هذا النص الاعجوبة، وأنا لست من الصنف الذي يؤمن بتفسير الابداع بالعقل بل اني غير مقتنع بأننا نقدر على الدخول إليه، ولكن هنالك اشعاعات مثل الاشارات الضوئية التي تطلقها المنارات التي تنبه الى وجود المرافئ، لذلك لا يمكن أن نعتبر ما قلته مقدمة لهذه الرواية، وإني أخشى لو أردت أن أعين بوضوح ما، أن أدفع القارئ نحو مطبات خاطئة وان أغمره واعلق مخيلته بأسماء وكلمات وجمل لا تمثل في الحقيقة إلا ذرات رمل في بحر جويس الطامئ، ان جويس يطلب منا ان نغامر ونكتشف، لا ان نستعمل قدراتنا البدائية العادية، علينا أن نتعلم القراءة.

# قدّاسٌ أسود(*) في الفاتيكان

# أو تخريب الرواية العلمية من داخلها



كان من عادة شِلي Shelley وبايرون أن يتجادلا حول الكالفانية Calvinism بينما زوجة شِلي تصغي إليهما دون أن تنبس ببنت شفة. وعندما كانت طفلةً كانت شديدة الإعجاب بتجارب لويجي كالفاني Luigi Calvani حول الصدمات الكهربائية لجعل عضلات الضفادع الميتة تختلج. وفي عام ١٨١٦، كان لورد بايرون Lord Bayron مع شِلي وزوجته في كوخ بالقرب من بحيرة جينيف. دار بينهم نقاش حول «سر الحياة»، وفيما بعد تحدّى كلٌ منهم الآخر لكتابة قصة أشباح. فكتبت ماري شِلي Mary Shelley قصة «فرانكشتاين Frankenstein» التي نشرت عام ١٨١٨، متضمنةً جوابها حول «سر الحياة».


**رافائيــل ريــغ**

**ترجمة: حسام الخطيب**

ناقد وأكاديمي من فلسطين

ويعد عشر سنوات،في عام ١٨٢٨ كتب فريدريتش فوهلر Freidrich Wihler باعتداد إلى بيرزيليوس Berzelius: عليّ أن أخبرك أنني أستطيع أن أنتج البولة دون استخدام الكليتين سواء من إنسان أو من كلب». وكان قادراً أن يحوّل سيانات الأمونيوم،وهو مركب غير عضوي،إلى بولة،وهو مركب عضوي. وقبل معرفة تركيب البولة كان الاعتقاد المجمع عليه أن العضويات الحية وحدها تمتلك «القوة الحيوية» المجهولة التي تتيح لها أن تصنع الكيميائيات العضوية. وعندها أصبح ممكناً بشكل واضح كشف النقاب عن «سر الحياة».

ولعل المعْلم التالي في هذه القصة هو معادلة أينشتاين Einstein الأسطورية التي أعقبها قصف هيروشيما: إنها سلطةٌ على الزمان والمكان وقدرةٌ على التدمير لا تعرف حدّاً.

وأخيرا ،في ٢٨ / ٢ / ١٩٥٣ ،دخل فرانسيس كريك Francis Crick إلى «حانة النسر Eagle Pub بجامعة كمبردج في إنجلترا وقال لجيمس واتسون James Watson: لقد اكتشفنا سر الحياة».

لقد فعلا ذلك حقاً على نحوٍ ما. ففي ذلك الصباح كان واتسون وكريك قد توصلا إلى معرفة تركيب الدّنا DNA ، الحمض النووي الريبي منقوص الأوكسجين. إنه ذلك الخيط اللولبي المزدوج الذي يحمل معلومات الحياة الأساسية.

أين يكمن مغزى هذه الحكاية التي لا تعد بشيءٍ كثير؟ إن مغزاها الظاهري هو القدرة الكلية للعلم ،قدرته على الخلق والإفناء ،وسلطانه على «القوة الحيوية» و«سر الحياة» الملفعين بالأسرار. أما في العمق ،فإن مغزى الحكاية هو في كيفية تمكن العلم من الحلول محل الدين.

إن عصر التنوير هو نقطة التحول طبعاً. فقد راح الفلاسفة يحاولون فهم العالم،ليس بالإيمان بل في ضوء العقل وحده. في العالم القديم كان الدين هو المنبع الأول لكل معنى. كيف ندرك معنى الحياة؟ هذا هو السؤال الوحيد المهم بعد كل حساب. قبل عصر التنوير ،وقبل عصر العقل،كانت الإجابة الممكنة الوحيدة تتمثل في الدين. فالدين من حيث جوهره غير متعلق بإله كثيرا،حسب رأيي؛ بل هو يدور حول إدراك معنى تجربتنا في الحياة. فما معنى الحياة البشرية؟ عندما ينطلق المرء من مشروعية هذا السؤال،أي من أنه سؤالٌ تمكن الإجابة عليه،بل من وجوب وجود هذا المعنى أيضا،يكون قد دخل عالم الدين «المضياف». وعلى العكس من ذلك،فإذا رأى المرء أن الحياة البشرية والعالم لا حاجة بهما للمعنى،فإنه يدخل عالم اللا تدَيُّن (وهو غير مضيافٍ وليس فيه كثيرٌ من الناس). أما من يرى بأن هذا السؤال لا محل له لأن العالم،وحياتنا فيه،قد يكونان بلا معنى في حقيقة الأمر،فهو ملحدٌ وله أن يردد ما قاله ماكبث Macbeth :

ما الحياة إلا خيالٌ سائر،
إنها ممثلٌ يختال ويزخرف تلك الساعة التي يمضيها على الخشبة،
ثم يغيب صوته،
هي قصةٌ يرويها أحمق ،قصةٌ مفعمةٌ بالغضب والضجيج،
وليس لها من مغزى.

وبهذا المعنى،كان التنوير حركةً دينية من حيث الأساس؛ فهو كفاحٌ للبحث عن معنى. لقد كان يطالب بتفسيرٍ افترضَ وجوبَ وجوده. يحاول الفلاسفة اكتشاف معنى العالم. أما الإجابة فكانت بعكس ذلك طبعا: إن العقل وحده،لا الإيمان،هو ما يمكن أن يفسر هذا العالم وأن يكتشف معناه. لكن السؤال المستعصي يبقى على حاله؛ وكذلك يبقى الافتراض بوجوب وجود إجابةٍ له أو،بكلماتٍ أخرى ،افتراض أن العالم (وحياتنا فيه) أمرٌ قابلٌ للفهم وليس مزاحاً أو حدثاً عشوائياً عديم المعنى. قبل التنوير،كانت الرواية تستهدف التسلية أساساً. أما مقدار ما تحمله من حقيقةٍ فما كان يهم أحداً. ثم جاء عصر العقل فوظّف الرواية لتكون وسيلة جديدة

**دنيس ديدرو هو من صاغ هذا الإحساس الشعري الجديد بشأن الرواية ، فهو يقول إن على الرواية أن تقدم تفسيراً لكل شيء،وعليها الإحاطة بكل شيء. فما من شخصية،وما من فعلٍ أو حدثٍ يمكن أن يأتي عفو الخاطر: فكل ملامح الشخصية،وكل قرارٍ لها،وكل حركةٍ أو وضعيةٍ تتخذها،لابد لها من سبب أو تفسير.**

للإجابة على سؤال الدين.

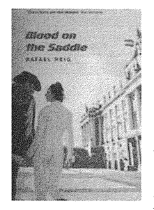
كان دنيس ديدرو Denis Didrot هو من صاغ هذا الإحساس الشعري الجديد بشأن الرواية في «مديح ريتشاردسون– Eloge de Richardson عام ١٧٦٢. فهو يقول إن على الرواية أن تقدم تفسيراً لكل شيء،وعليها الإحاطة بكل شيء. فما من شخصية،وما من فعل أو حدثٍ يمكن أن يأتي عفو الخاطر: فكل ملامح الشخصية،وكل قرارٍ لها،وكل حركةٍ أو وضعيةٍ تتخذها،لابد لها من سبب أو تفسير،ولابد لها من اتخاذ مكانها ضمن إطار أوسع. إذن،فمهمة الرواية هي إعطاء المعنى،إنها تفسير الحياة نفسها،وإذ تفعل ذلك فهي تجيب على سؤال الدين بطريقتها الخاصة.

من هنا صارت الرواية نقيضاً لتجربتنا في الحياة. كل ما في الحياة الحقيقية عشوائي، فلسنا نعرف لماذا تقع الأحداث،ولسنا نستطيع تفسير سلوك من نحبهم أو كلامهم (بل حتى قراراتنا نحن أو أسباب صمتنا). أما في الرواية فلابد لكل شيءٍ من معنى؛ فثمة تفسيرٌ على الدوام،وإن كان مؤجلاً في أغلب الأحيان: علينا أن نقرأ الرواية حتى آخرها. إننا نعرف تماماً ما الذي جعل مدام بوفاري Madame Bovary ترتكب الزنا،بينما غالباً ما نجهل تماماً الأسباب التي تدفعنا نحن إلى الزواج. أما الفكرة الشائعة من أن الرواية تعكس الواقع فهي مزحةٌ حتما،فالرواية تنحو إلى نقيض ذلك تماماً. إن الحياة الحقيقية ميدان للعرضيّة ,أما الرواية فهي عالم الضرورة. ولعل أنطون تشيخوف Anton Chekhov كان يرمي إلى ذلك بقوله: إذا ظهر مسمار في الفصل الأول من الرواية،فعلى البطل أن يشنق نفسه من جرّائه في نهايتها. وبكلمةٍ أخرى،فإن جميع عناصر الرواية ضرورية،ولا شيء منها بريءٌ من العليّة ,ولكل أمرٍ معنى في آخر المطاف. ولا حاجة بنا للقول إن تجربتنا في الحياة نقيض ذلك تماما،فهي محدودةٌ ومجزأة وخاليةٌ من المعنى أو التفسير ,وهي عشوائيةٌ وعصيةٌ على الفهم (إذا قصرنا القول على هذا).

إن جذور فكرة مجيئ المعنى مع النهاية مستقرةٌ في الدين أيضا،وقد كان لها تأثيرٌ كبير في الرواية. فالرواية تحمل هذا التوق إلى الختام. وقد شهدت مرةً نقاشاً بين روائيٍ وناشر قال الناشر إن القصص ذات النهايات السعيدة تحقق مبيعاتٍ أفضل،أما الكاتب فأصر على أن القراء يفضلون النهايات الحزينة. وقال: «خذ تولستوي Tolstoy أو دوستويفسكي Dostoyevsky مثلا»،فأجابه الناشر: «لماذا لا تفكر بهوليوود؟»». وقلت في نفسي: «لا يبالي الكاتب إذا ما فاز البطل أو مات في النهاية،شريطة أن تنتهي القصة». وهذا هو بيت القصيد: فلابد للرواية من نهاية. إن الرواية تشبع الحاجة إلى الختام،ولنا أن نقول إنها الحاجة الدينية إلى المعنى. وأما الجانب المحزن في حياتنا الواقعية فهو أننا نُطرد دائماً من القاعة قبل أن ينتهي الفيلم. ما الذي يحدث بعد موتي؟ وكيف ينتهي الأمر برمته؟ إنها الأسئلة التي نتمنى لو نرى إجابةً لها. أما الرواية فهي النسخة التامة من الحياة البشرية ,إذ إن لها نهايتها. وهذا يعني أن الرواية تصور الحياة بالطريقة التي لا تسمح لنا أبداً بأن نعيش حياتنا على نحوها.

والآن ,إذا كانت لدينا الرواية من جهة وسيلةً لجعل الحياة مفهومةً (أي الإجابة على سؤال الدين) ,وكان لدينا العلم الذي يحل محل الدين في عالمنا الحديث بوصفه التفسير الأساسي للعالم من جهةٍ أخرى،فإن قصة الخيال العلمي تنشأ بوصفها الشكل الأكثر تميزاً للفن الديني في القرن العشرين. إن روايات الخيال العلمي في زماننا الحديث مكافئةٌ للكاتدرائيات الأوروبية القوطية في العصور الوسطى: إنها مكانٌ للرؤيا ,وهي تجلي المعنى. وحتى تدركوا ما أعنيه حسبكم التفكير في «حرب النجوم– Star Wars أو في «مايكل هاولبيك– Michel Houellebecq أما الآن ,ولكوني لا دينيا، عنيداً بالفطرة ,فإنني لم أعر

الفكرة الشائعة من أن الرواية تعكس الواقع فهي مزحةٌ حتما,فالرواية تنحو إلى نقيض ذلك تماماً. إن الحياة الحقيقية ميدان للعرضيّة ,أما الرواية فهي عالم الضرورة. ولعل أنطون تشيخوف كان يرمي إلى ذلك بقوله: إذا ظهر مسمار في الفصل الأول من الرواية,فعلى البطل أن يشنق نفسه من جرّائه في نهايتها



الخيال العلمي كبير اهتمام في يومٍ من الأيام ,كما لم أُعر الرواية المستقبلية عموماً.

استمرت بي الحال كذلك إلى أن قرأت بالمصادفة روايةً لفيليب ك. ديك , Philip K. Dick أظن أن عنوانها «يوبك Ubik كانت الصفحات الأولى سلسلة حوار «سيناريو» تقليديةً: شابٌ وحيدٌ في منزله يتحدث بالهاتف مع كثيرٍ من أصدقائه محاولاً اقتراض بعض النقود. ولماذا النقود؟ إنه بحاجةٍ إلى بعض القطع النقدية المعدنية لكي يستطيع تشغيل الباب الآلي والخروج من الشقة. وعندما واصلت القراءة علمت أن الأبواب في مجتمع المستقبل الذي تخيله ديك تعمل بالقطع النقدية,وأن الناس يظلون محبوسين في الداخل إلى أن يتمكنوا من تدبُّر تكاليف فتح الباب. لقد اعترتني الدهشة,فقد بدا لي هذا كنايةً تنبض بالحياة عن الضبط الاجتماعي والعزلة لا في عالم المستقبل بل في عالمنا نحن أيضاً. بل كان الأمر أفضل من هذا ,فقد كان خروجاً على الخيال العلمي. فكما فهمت الأمر,كان فيليب ديك يستخدم شكلاً فنيا,هو الرواية ,يُفهم بأنه تعبيرٌ عن الضرورة والانتظام ,لكي يعبر عن انعدام المعنى وعشوائية الحياة ,وعن الصراع المرير من أجل السلطة بين بني البشر. لقد بدت لي قراءة ديك أشبه بالاستيلاء على كاتدرائية للاحتفال من خلال قدّاس أسود.

**شهدت مرةً نقاشاً بين روائي وناشر قال الناشر إن القصص ذات النهايات السعيدة تحقق مبيعاتٍ أفضل ,أما الكاتب فأصر على أن القراء يفضلون النهايات الحزينة. وقال: «خذ تولستوي أو دوستويفسكي مثلا» ,فأجابه الناشر: «لماذا لا تفكر بهوليوود؟».**

هكذا توصلت إلى اكتشاف أسلوب حرب العصابات. إن الخيال العلمي جنسٌ أدبيٌ ديني من حيث جوهره ,لكنك تستطيع الانضمام إلى المقاومة والقتال من داخل هذا الجنس؛ وبوسعك استخدام قوة العدو ضده وإدارة سلاحه إلى صدره ,وبإمكانك اللجوء إلى المضايقة والتخريب. وبعد ذلك قرأت مزيداً من روايات ديك وشاهدت فيلماً مأخوذاً عن واحدٍ من أفضل أعماله وهو «العدّاء الطائش Blade Runner».

إن هذه الرواية نموذجٌ كلاسيكي للفن غير الديني من ناحيةٍ واحدة على الأقل: إنها لا تقدم إجاباتٍ أبداً. بل على العكس من ذلك,إنها تطرح أسئلةً صريحةً مزعجة. وهي لا توفر أي عزاء,كما لا تقدم تفسيراً للعالم ,بل هي تقضُّ مضجع القارئ وتهاجمه بالأسئلة وتؤكد على الافتقار إلى التفسير أو المعنى. وكنت قد نشرت روايتين لي حتى ذلك الوقت.

كانت الرواية الأولى «ذلك الشعب الغامض» أهجيةً هزلية في صيغة «رواية ترشيدية Bildungsroman» منحرفة بعض الشيء. كانت قصة شاب يؤمن أنه يجب أن يخرق الوصايا العشر جميعاً حتى يصبح راشداً.

أما عملي الثاني فكان سيرةً ذاتية موضوعةً على لسان مارلين مونرو Marelyn Monroe؛ كانت منولوجاً طويلاً يائساً. اعتقد أن الروائي كالمتكلم من بطنه,وأن الرواية جمهرةٌ من الأصوات. لذلك حاولت أن أخلق في بطني,في قلبي وأمعائي,صوت مارلين مونرو الهش الناعم المجروح.

وفي نهاية المطاف اكتشفت طبعا,كما فعل فلوبير , Flaubertأن «مارلين مونرو هي أنا».

بعد ذلك كتبت «صيغة أوميغا Omega Formula» ,وهي أول روايةٍ مستقبليةٍ لي. وقد حاولت فيها أن أقدم محاكاة ساخرة للرؤى الطوباوية (أو نقيض الطوباوية) الشاملة للمستقبل. إني شديد الحساسية تجاه الطوباوية أو نقيضها ,بل أنا أشد حساسيةً تجاه ذلك النوع من الرمزية الأخلاقية التي تنحو مستميتةً لأن تكونها. فعادةً ما تصور هذه الروايات مجتمعاً مستقبلياً شمولياً بما فيه من أشكال الضبط الاجتماعي كما في رواية «١٩٨٤» لجورج أورويل George Orwell مثلاً.

كانت هذه محاولتي الأولى لتخريب الرواية المستقبلية من داخلها,وذلك عن طريق الفكاهة وباستخدام المحاكاة الساخرة كنوعٍ من التخريب المتعمد.

ثم كتبت «دماء على السرج Blood on the Saddle». وتدور أحداث هذه الرواية في مدريدَ المستقبل.

يغمر الطوفان المدينة ,وينعدم الوقود فيها ,ويستخدم الناس الزوارق والدراجات. وتكون أسبانيا مقاطعةً تابعةً للولايات المتحدة ,أما لغتها الرسمية فهي الإنكليزية. وتدور حبكة القصة حول الهندسة الوراثية. وبنفس الطريقة كتبت بعد ذلك «وجه الجمال–Beauty Face» التي هي تتمةٌ لرواية «دماء على السرج» تستخدم مدخلاً أكثر حميميةً.

وبرأيي,فإن عملي عملٌ عدمي عنيدٌ في مروقه ,ووجوديٌّ على نحوٍ ما. ولعلني أرغب في الإسهاب قليلاً. فبشكلٍ عام: أفهم من كلمة «متدين» أن معنى الوجود الفردي يأتي من الصورة الكبيرة. وقد يكون مصدر هذا المعنى هو الله,ولعله العقل,ذلك الإله المستنير,أو العلم,أو أي شيء. أما من كلمة «ملحد» فأنا أفهم الرأي المضاد: إن السلوك الفردي هو ما يحمل معنى,وهو ما يضفي المعنى على الصورة الكبيرة التي لا معنى لها.

أما عملي التالي فكان «مآثر الكابتنِ كاربيتو Exploits of Captain Carpeto» ,وهو مقاربةٌ مختلفة للمفهوم عينه. وفي هذه الرواية حاولت أن أعيد كتابة «دون كيخوته Don Quixote» (والأفضل القول: أن أعيشه من جديد). يقرأ بطلي بنهمٍ عن الأبطال الخارقين كسوبرمان وأشباهه ,ويقرأ القصص الهزلية المسلسلة ,إلى أن يقرر أن يصير بطلاً خارقاً. وعلى غرار دون كيخوته,فهو يواجه السلطة ويمثل (برأيي) السعي المنعزل من أجل المعنى في عالمٍ يخلو منه.

فما هي فضائل الرواية المستقبلية إذاً؟ ولماذا اخترت الكتابة بهذا الأسلوب؟ من وجهة نظري ,إنها توفّر ميزاتٍ رئيسيةً ثلاثاً:

١– إنها تحرر المخيلة. فعندما تكتب عن المستقبل عليك أن تخترع الحياة اليومية فيه. خذ مثلاً تلك الأبواب التي تعمل بالقطع النقدية والتي لا تسمح لك بالخروج من شقتك. ولماذا يجتاح الطوفان مدريد في رواياتي؟ لأنني أردت أن أنقل شعور الغرابة الذي يعتريك عندما تصبح بالغاً. إن مدينة طفولتك مازالت كما هي؛ نعم ,لكنها صارت مغمورةً بالماء,وهي لا تكاد ترى رغم وجودها ,مثلها في ذلك كمثل أحلام يفاعتك وآمالك الكبيرة المتقهقرة.

٢– لكونها صيغةً دينية في أساسها,فإنك تستطيع تخريب تلك الصيغة باستخدامها لغايةٍ تناقض غايتها. فما الفائدة من الكتابة عن فوضى تجربتنا الحياتية ويأسها إن أنت كتبت ذلك بطريقةٍ فوضوية وبأسلوبٍ مفرط الغرابة؟ وبصراحة ,يمكنك دائماً أن تقيم قدّاساً أسود في قبوٍ معتم أو في حديقتك الخاصة,فالأمر ليس صعباً. لكن الفكرة لا تكمن هنا قطعاً. الفكرة هي أن تقيم قدّاساً أسود في كاتدرائية نوتردام بباريس,بل الأفضل أن يكون ذلك في الفاتيكان.

٣– بعد هذا يأتي المستقبل. حسنا ,نعلم أمراً واحداً مؤكداً عن المستقبل: عندما يحين الوقت سنكون قد متنا جميعاً: فالكتابة عن المستقبل هي ,في الأعماق,كتابةٌ عن الموت؛ والأفضل أن نقول إنها كتابةٌ من وجهة نظر من ماتوا. وكما قال وولتر بنجامين ,فقد كانت تلك وجهة نظرِ أصحاب القصص على الدوام. إن من يروي قصةً هو من عاش تجربةً فريدة وعاد الآن ليشاطرنا إياها. إن المغامر أو الرحالة أو من يخبرنا عن عوالمٍ ومشاهد أخرى لا يُخبر إلا مجازاً: فما نريد أن نُخبَر عنه هو الموت وكيف يكون الأمر على الناحية الأخرى. إنه الأرض القصية والبلاد البعيدة التي نتمنى سماع أخبارها. كيف تبدو حياتنا عند النظر من الجانب الآخر؟ هذا ما نريد كلنا معرفته ,وهذا هو لبّ الأدب: إظهار للحياة كما تُرى من خارجها.

أعتقد أن الرواية أداةٌ بصرية. ونحن نستخدم الأدب والمخيلة وسيلةً للتركيز على الواقع بشكلٍ أفضل,أي كما نستخدم نظّارات القراءة أو المجهر أو المنظار المقرب. لكني أومن أن الرواية منظارٌ مجسِّمٌ (ستيريوسكوب) في الواقع.

**كان فيليب ديك يستخدم شكلاً فنيا هو الرواية يُفهم بأنه تعبيرٌ عن الضرورة والانتظام لكي يعبر عن انعدام المعنى وعشوائية الحياة وعن الصراع المرير من أجل السلطة بين بني البشر. لقد بدت لي قراءة ديك أشبه بالاستيلاء على كاتدرائية للاحتفال من خلال قدّاس أسود**



إن المنظار المجسم أداةٌ بصرية لها عدستان عينيتان لتمكين المشاهد من الجمع بين صورتين مأخوذتين من نقطتين متباعدتين قليلاً بحيث ينتج عمقٌ للصورة. والرؤية التجسيمية هي ما يتيح لنا الرؤية ثلاثية الأبعاد, إذ ان لنا عينين متباعدتين بعض الشيء. وقد استخدمت المنظار المجسم بنفسي. إنه شيءٌ غريب الشكل عادةً ما يتراءى لنا في عليّة المنزل مع مجموعةٍ من الصور التي تكاد تكون كلها من باريس (برج إيفل وما أشبهه ودائماً في توائم من الصور تكاد تكون متطابقةً).

كانت محاولتي الأولى لتخريب الرواية المستقبلية من داخلها وذلك عن طريق الفكاهة وباستخدام المحاكاة الساخرة كنوعٍ من التخريب المتعمد

أعتقد أن الرواية تعمل بنفس الطريقة: إن عليها تقديم رؤيةٍ ملموسةٍ عميقةٍ ثلاثية الأبعاد للحياة. وحتى تفعل ذلك فهي بحاجةٍ إلى استخدام زاويتي نظر متباعدتين قليلاً في آنٍ واحد.

وهاتان الزاويتان هما زاويةٌ منظورةٌ من الداخل وأخرى منظورةٌ من الخارج. من الداخل,أي من قلب من يعيش حبكة الرواية. أما من الخارج فمن وجهة نظر الموتى,من الجانب الآخر. وبكلمةٍ أخرى,تحتاج الرواية فكاهةً وحبا,وهذا هو جمع الجمع كما أرى.

ولأعطي مثالاً بسيطاً جداً. إذا رأينا شخصاً يمشي ثم يسقط فجأةً ينشأ لدينا رَدًّا فعل متضادان وشبه متزامنين. فنحن ننفجر ضاحكين من ناحية؛ فمن المضحك فعلاً أن ترى شخصاً يسقط (وعلينا أن نقرّ بهذا). أما من ناحيةٍ أخرى فإنك تضع نفسك موضعه ثم تقول في نفسك «آه,لابد أن هذا مؤلم». عندما تضحك فإنك ترى الأمر من الخارج. فالشخص الذي يسقط شخصٌ غيرك ,وأنت لا تشعر بأي ألم ,وهذا يجعلك قادراً على إدراك الجانب المضحك من الأمر إدراكاً كاملاً. أما عندما تهتم بأمر الضحية فإنك ترى الحدث من داخله؛ إنك تكون مكان ذلك الشخص,تكون مثله,وعندها لا تشعر بأية رغبةٍ في الضحك. هاتان هما الوظيفتان الأساسيتان للذكاء البشري كما أرى: إنهما الفكاهة والتعاطف. أما اجتماع الاثنتين فهو ما يثمر رؤيةً تجسيمية للواقع. فهذه في رأيي هي الغاية الحقيقية للرواية: خلق أداةٍ بصرية تسمح بعرض الحياة الحقيقية بأبعادٍ ثلاثة,بحيث تكون مرئيةً من الداخل والخارج في آنٍ معاً.

ومن هنا يكون الأدب هو الميدان المغناطيسي الناتج عن قوتين متضادتين: الفكاهة والحب.

وهذا التلاقي بين المتناقضات هو ما حاولت اصطناعه في رواياتي المستقبلية بحيث نظرت من نقطتين متباعدتين تماماً لكي أخلق رؤيةً ثلاثية الأبعاد للحياة. وأما ما حاولت فعله فهو تخريب ذلك الجنس الأدبي ,هو الاحتفاء بقداسٍ أسود في الفاتيكان,أو هو الكتابة عن الماضي بصيغة المستقبل ,أو تمتمة صلاةٍ يائسةٍ لشخصٍ غير مؤمن (باللاهوت)؛ إنه صوتُ من ليس لديه إجاباتٌ ,لكنه يريد المضي في طرح أسئلةٍ أكثر إثارةً للقلق.

**رافائيل ريغ كاريدو**

رافائيل ريغ كاتب وأكاديمي إسباني,أستاذ الآداب واللغة الإسبانية في جامعة سان لويس الأمريكية في مدريد. حائز على جائزة أستورياس,وكان من المتنافسين الأوائل على جائزة مؤسسة لارا للرواية. عضو في لجنة تحكيم جائزة دار لينغوا دي ترابو للنشر,من المهتمين بالرواية المستقبلية.

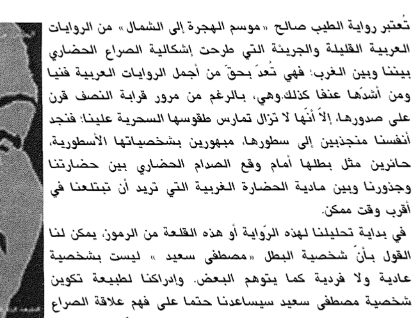
من رواياته:
- هؤلاء الناس المعتِمون / ١٩٩٠.
- سيرة مختلفة لمارلين مونرو/١٩٩٢.
- وصفة أوميغا,واحدة للتفكير/١٩٩٨.
- دماء فوّارة/ ٢٠٠٢. ٢٠٠٣ (صدرت منها خمس طبعات).
- جميلة في الوجه / ٢٠٠٤.
- مآثر القبطان كاربيتو / ٢٠٠٥.

من قصصه القصيرة:
- من أجل رأس واحد / ١٩٩٩م.
- سجن وقائي / ١٩٩٩م.
- الزجاجة السيفونية /٢٠٠٣م.
- أبداً لم ينادوا أبي خوانخو / ٢٠٠٣م.
- ذكرى من آنخيلا / ٢٠٠٣م.
- الاقتصاد الجديد / ٢٠٠٣م.
- مدريد ٢٠١٢؛ قضية مُغلقة / ٢٠٠٤م.
- ساحة أوليبده,ليلة خارجية / ٢٠٠٤م.

* القداس الأسود هو محاكاة ساخرة للقداس المسيحي ,ويقال إن عبدة الشيطان يقيمونه.
* تنشر هذه المطالعة بإذن من المؤلف:

.Rafael Reig : Futuristic Novel ... A Black Mass in the Vatica

# الكذب والجنس كأداتي انتقام في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح




تُعتبر رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» من الروايات العربية القليلة والجريئة التي طرحت إشكالية الصراع الحضاري بيننا وبين الغرب؛ فهي تُعدّ بحقّ من أجمل الروايات العربية فنيا ومن أشدّها عنفا كذلك.وهي، بالرغم من مرور قرابة النصف قرن على صدورها، إلاّ أنّها لا تزال تمارس طقوسها السحرية علينا؛ فنجد أنفسنا منجذبين إلى سطورها، مبهورين بشخصياتها الأسطورية، حائرين مثل بطلها أمام وقع الصدام الحضاري بين حضارتنا وجذورنا وبين مادية الحضارة الغربية التي تريد أن تبتلعنا في أقرب وقت ممكن.

في بداية تحليلنا لهذه الروّاية أو هذه القلعة من الرموز، يمكن لنا القول بأنّ شخصية البطل «مصطفى سعيد» ليست بشخصية عادية ولا فردية كما يتوهم البعض. وإدراكنا لطبيعة تكوين شخصية مصطفى سعيد سيساعدنا حتما على فهم علاقة الصراع بينه وبين الشخصيات الغربية في هذه الرواية ويقدّم لنا جوابا ذا أهمية خطيرة عن سبب استخدامه لسلاحي الجنس والكذب في صراعه مع الغرب.

**عبد القادر شريف بموسى**

باحث أكاديمي من الجزائر

لقد ولد مصطفى سعيد بطل «الموسم» في الخرطوم يوم ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨. قد يكون هذا التاريخ عاديا كتاريخ ميلاد أيّ إنسان أو شخصية روائية. لكنّ هذا التاريخ له دلالته الخطيرة في تاريخ السودان، ذلك أنّ ولادة مصطفى سعيد كانت بالضبط في اليوم الذي بدأ فيه القائد الإنجليزي اللّورد «كتشنر» يزحف بقواته على السودان. أتى مصطفى سعيد إذن إلى هذا العالم مع بداية الفتح الاستعماري الإنجليزي. لقد كان مخلوقا غير عادي؛ فمنذ صغره أظهر تفوّقا في كلّ شيء، وعبّر عن هذا التفوّق في المدرسة، التي أدرك من خلالها أنّه يملك بعقله مقدرة عجيبة على تخطّي كلّ العراقيل والعقبات: «وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركّز عقلي في مشكلة الحساب حتّى تتفتّح لي مغاليقها... تعلّمت الكتابة في أسبوعين... عقلي كأنّه مُدية حادّة»(١).

مصطفى سعيد بطل «الموسم» ليس شخصية فردية، ولكن شخصية جماعية أو بمعنى آخر شخصية ترمز إلى فئة أو جيل بكامله

إلاّ أنّ مصطفى سعيد هذا الذي يملك هذه المقدرة العقلية الباردة، كان إنسانا «باردا كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزّه»(٢)، إنسانا وحيدا مات أبوه قبل ولادته ببضعة أشهر، ليس له اخوة؛ لم يكن يضحك كغيره من النّاس، كانت مسز روبنسون في القاهرة تقول له: «أنت يا مستر سعيد إنسان خال تماما من المرح... ألا تستطيع أن تنسى عقلك أبدا؟»(٣). وفي القاهرة أحبّته زميلة له ثمّ كرهته، وخاطبته مرّة: «أنت لست إنسانا، أنت آلة صمّاء»(٤).

لقد طوت هذه الشخصية العجيبة المرحلة الابتدائية والمتوسطة في مدّة وجيزة جدّا، أي في ثلاث سنوات، وهي مدّة مبالغ فيها كثيرا. فمهما أوتي الفرد من ذكاء، فليس بمستطيع أن يتعلّم الكتابة في أسبوعين، وأن يجتاز المرحلتين، الابتدائية والمتوسطة، من التعليم في هذه المدة القصيرة جدّا.

ومن هنا يحقّ لنا أن نتساءل عن حقيقة ذكاء مصطفى سعيد. وما تفسير هذه المعجزة الموجودة في عقل هذه الشخصية؟.

ولعلّ وجه المبالغة والاستغراب يختفي، إذا ما اعتبرنا مصطفى سعيد ليس شخصية فردية، ولكن شخصية جماعية أو بمعنى آخر شخصية ترمز إلى فئة أو جيل بكامله. إنّه «بوصفه شخصية حضارية لا يعود تعلّمه للكتابة في أسبوعين واجتيازه للمرحلتين الابتدائية والوسطى من التّعليم بسرعة خارقة دليل ذكاء، وإنّما يغدو محض إشارة إلى تلك الشريحة من المثقفين المتخرّجين من المدارس الكولونيالية الذين أدركوا أنّ الخلاص من الاستعمار لا يكون إلاّ بتمثّل الحضارة التي منحت الرّجل الأبيض تفوّقه»(٥). لذلك كان مصطفى سعيد، بوصفه شخصية رمزية طبعا، يحمل هذا الذكاء الخارق لكونه سيسمح له بمواجهة الغرب الاستعماري الذي هو مقبل عليه والدخول معه في معركة عنيفة.

وهكذا سيسافر إلى أرض الإنجليز ؛ هذه البلاد التي استعمرت بلده «السودان» التي أصابتها الويلات من ذلك القائد الإنجليزي وقواته ورشاشاته القاتلة. فأفعال اللورد «كتشنر»(٦) لا يمكن أن تمّحي من الذاكرة الجماعية لمصطفى سعيد.

لقد كان البطل ابن عام ١٨٩٨م –أي العام الذي احتل فيه الإنجليز بلده السودان– ولهذا فلا يمكنه أن ينسى رشّاشات «كتشنر» ولا أن يتناسى أن البواخر الإنجليزية مخرت عرض النيل أوّل مرّة تحمل المدافع لا الخبز. «فحين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسُفُ في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرَا، قال له: لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب؟ الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئا، فليكن أيضا شأني معهم»(٧).

لقد كان شأن مصطفى سعيد مع الإنجليز شأن كتشنر مع محمود ود أحمد، سيّما أنّه أتاهم من الجنوب غازيا وفي عقر دارهم، إنّه الدّخيل والمستعمَر، لهذا تعدّ إقامته في لندن فرصة ثمينة ونادرة كي يثأر للآلاف من أبناء وطنه الذين سقطوا برشاشات «كتشنر» وللملايين الذين استعمِروا. وسيتّخذ ثأره وانتقامه سُبُلا عديدة أهمّها وأمضاها الكذب والجنس، هذا الأخير الذي أورد كلّ الفتيات اللّواتي ارتبطن به مورد التهلكة والفناء. واختار في رحلته إلى الغرب صورة البدوي الذي يضرب خيمته في قمّة الجبل، ويقتلع الأوتاد مع الصباح ويسرج بعيره ثمّ يواصل رحلته(٨). لأن هذه الصورة تشدّه شدّا – ما دام شخصية حضارية – إلى أصول حضارته وتبعث فيه الثقة بالنفس والأمان والطمأنينة، وتزيد من اعتداده بشخصه.

هذه هي شخصية مصطفى سعيد التي سيظهر عنفها وضراوتها وشذوذها في لندن حينما تصارع الغرب من خلال إقامة علاقات مع فتياته والبعث بهنّ إلى الانتحار والموت.

انتقل من السودان إلى القاهرة ومنها إلى لندن. ومن عالم مسز روبنسون بالقاهرة، حمله القطار إلى محطّة فكتوريا وإلى عالم «جين مورس»، عالم المأساة.

كانت لندن في تلك الفترة خارجة من الحرب العالمية الأولى ومن وطأة العهد الفكتوري. عرف حانات ومنتديات وأندية. كان يجلب النساء إلى فراشه من بين فتيات جيش الخلاص وجمعيات الكويكرز ومجتمعات الفابيانيين(٩). حين يجتمع حزب المحافظين أو الأحرار أو أيّ حزب آخر، يذهب إلى هناك، ويتحدّث في كلّ شيء، في الشعر، في الدّين، في الفلسفة، المهمّ أن يدخلَ المرأة إلى فراشه ليبْحث بعد ذلك عن صيد آخر. علاقاته مع الفتيات الغربيات كانت متعدّدة ومتنوّعة، فقد كان عشيقا لهنّ أو زوجا. كان يعرف في قرارة نفسه أنّ الغرب يتّخذه وسيلة لنشر ثقافته في الشّرق، وكانت الأوروبيات تتّخذنه وسيلة لإشباع غرائزهنّ. لكنّه كان ذكيّا لبقا تفطّن لذلك. فهو لن يستطيع أن ينسى ما خلّفه الاستعمار الإنجليزي في موطنه السودان من دمار وخراب. لن ينسى آلاف الجثث من أبناء وطنه وهم يسقطون برشاشات «كتشنر». ولهذا فهو يردّ الكيلَ للإنجليز في عقر دارهم.

جاء غازيا يأخذ بثأر تاريخي. جاء محمّلا بلاشعور جمعي(١٠) يحمل العداء للغرب. جاء لينتقم. وأين؟؟.. في عقر ديارهم. كان مصطفى سعيد ينتقم بطريقته الخاصّة.

لقد استخدم أثناء صراعه مع الشخصيات الغربية كلّ الأسلحة المُتاحة لديه. وكان أقواها سلاح الجنس وسلاح الكذب. المهمّ بالنسبة إليه هو الانتقام. كان ذلك طريقة غريبة في التعبير من طرفه. لكن من ناحية أخرى كانت هذه الطريقة هي ردّ فعل طبيعي منه على كلّ ما اقترفه الغرب من جرائم في وطنه السودان.

وكانت هذه الطريقة الملتوية في انتقامه نابعة من خصوصيته. فهو بنفسه يعترف بالتواء هذه الطريقة التي ينتهجها إذ يقول: «إلى أن يرث المسْتضعفون الأرض وتسرّح الجيوش، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب، ويلعب الصبيّ كرة الماء مع التمساح في النّهر، إلى أن يأتي زمن السعادة والحبّ هذا، سأظلّ أنا أعبّر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية»(١١).

من جمهور نهاره كان يختار ضحايا ليله. «آن همند» كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في جامعة أوكسفورد. و«شيلا غرينود» كانت خادمة في مطعم في سُوهُو نهارا، وفي الليل كانت تواصل الدراسة في «البوليتكنيك». و«إيزابيلا سيمور» اصطادها في ركن الخطباء في حديقة «هايدبارك».

لقد كانت «آن همند» صيدا سهلا، لقيها وهي دون العشرين. كانت عكسه تماما، تحنّ إلى مناخات استوائية وشموس قاسية. كان في

**لقد استخدم أثناء صراعه مع الشخصيات الغربية كلّ الأسلحة المتاحة لديه. وكان أقواها سلاح الجنس وسلاح الكذب. المهمّ بالنسبة إليه هو الانتقام. كان ذلك طريقة غريبة في التعبير من طرفه. لكن من ناحية أخرى كانت هذه الطريقة هي ردّ فعل طبيعي منه على كلّ ما اقترفه الغرب من جرائم في وطنه السودان**

عينيها رمزا لكلّ هذا الحنين. بينما هو على حدّ تعبيره «جنوبٌ يحنّ إلى الشمال والصقيع»(١٢). لقد قضت طفولتها في مدرسة راهبات، فحوّلها في فراشه إلى عاهرة. قابلها إثر محاضرة ألقاها في أوكسفورد عن «تصوف أبي نواس في شعره» عبّر فيها عن مجموعة أفكار لا تمت للحقيقة بصلة. وبعد المحاضرة، برزت «آن همند» من صفوف الجمهور الذي التف حوله، وخاطبته بلغة عربية سليمة: «أنت جميل تجل عن الوصف، وأنا أحبك حبًا يجلّ عن الوصف»(١٣).كانت تحلم بالشرق، فاعتبرت نفسها إحدى الجواري في قصر مولاها مصطفى سعيد. كانت «تدفن وجهها تحت إبطي وتستنشقني كأنّها تستنشق دخانا مخدّرا. وجهها يتقلّص باللذّة. تقول كأنّها تردّد طقوسا في معبد: أحبّ عرقك. أريد رائحتك كاملة. رائحة الأوراق المتعفّنة في غابات إفريقيا. رائحة المنْجة والباباي والتّوابل الاستوائية. رائحة الأمطار في صحاري بلاد العرب»(١٤).

كانت «آن همند» ضحية نموذجية. فقد كانت متْعبة من الحضارة الغربية وكانت متردّدة في اعتناق الإسلام أو البوذية. ولقد كان مصطفى سعيد فنّانا في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. كانت غرفته من أمضى أسلحته التي يصارع بها الغرب في نسائه.

كانت عبارة عن ساحة معركة. فهي أكثر من ملهى شرقي: كانت معبدا غربيّ الديكور، إفريقي الطقوس. وبهذا فإنّ الأوروبيات المريضات نفسيا، هؤلاء الهاربات من حضارة الصقيع والحديد، يجدن عنده كلّ ما يحلمنَ به ويحنّن إليه ويتمنّينه: «جنوبا وشرقا، شمسا وجذورا، غابة وصحراء، قارة وتاريخا، إلها إفريقيا ومولى عبّاسيا»(١٥). ولقد كانت غرفة نومه تمثّل كلّ هذا، في نظر هؤلاء الغربيات الهاربات من مادية الحضارة الغربية نحو روحانيات الشرق وأساطيره.

كانت هذه الغرفة وكرا للأكاذيب، وقد بناها مصطفى سعيد عن عمد، أكذوبة أكذوبة حتّى يجتذب ضحاياه من أمثال «آن همند». وهو يعترف بتأثير هذه الغرفة عليها وعلى غيرها بقوله: «وفي لندن أدخلتها بيتي.. الصندل والند وريش النّعام وتماثيل العاج والأبنوس والصّور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام... الكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخطّ الكوفي المنمّق...»(١٦).هذه الغرفة (أو المقبرة)، حين دخلتها «آن همند» حفرت قبرها بيدها. فلا يترك مصطفى سعيد هذه اللحظة التاريخية قبل أن يصفها بقوله:«ركعت وقبّلت قدمي وقالت: أنت مصطفى مولاي وسيّدي، وأنا سوسن جاريتك. هكذا كلّ واحد منّا اختار دورَهُ في صمت، هي تمثّل دور الجارية وأنا أمثّل دور السيّد... قلت لها بصوت آمر: تعالي، فأجابتني بصوت خفيض: سمعا وطاعة يا مولاي. في غمرة الوهم والسّكر والجنون أخذتُها فقبلتْ لأنّ الذي كان، قد كان بيننا منذ ألف عام. وجدوها في شقّتها في «هامستد» ميّتة انتحارا بالغاز ورسالة تقول فيها: «مستر سعيد لعنة الله عليك»(١٧).

هذه الرومانسية المدهشة كما وصفها مصطفى سعيد، كانت حبال الشّرك التي أوقعت فتيات لندن. وقد نقلتُ هذا النّصّ على طوله الشديد لأنّه محمّل بدلالات كثيرة وغنيّة. فلحظة التقاء «آن همند» لم تكن لحظة لملء الفراش، بل هي لحظة إثبات ذاته والتأكّد من وجوده التاريخي منذ ألف عام، وجوده كأمير عربي له جوار عدّة. ولهذا فبيتُه لم يكن فقط ذلك الشرك الذي يجذب إليه هؤلاء الأوروبيات الهاربات من حضارة الحديد والصّقيع واللائي تَحلُمن بكلّ ما يمثّله هذا البيت. لم يكن لذلك فقط، بل «إنّ بيته الذي أقامه في قلب لندن هو جزء من العالم المفقود

**الرومانسية المدهشة كما وصفها مصطفى سعيد، كانت حبال الشّرك التي أوقعت فتيات لندن. «وقد نقلتُ هذا النّصّ على طوله الشديد لأنّه محمّل بدلالات كثيرة وغنية. فلحظة التقاء «آن همند» لم تكن لحظة لملء الفراش، بل هي لحظة إثبات ذاته والتأكد من وجوده التاريخي منذ ألف عام».**

الذي يضع مصطفى سعيد نفسه فيه، وهو بيت أمير شرقي عربي إفريقي»(١٨). هنا في هذا النصّ إشارة إلى التحقق التاريخي والكشف عن الحقيقة، لأنّ لحظتها «لحظة تتحوّل فيها الأكاذيب أمام عينيك إلى حقائق وما ذلك إلاّ لأنّ في كلّ كذبة في هذا المقام جانبا من الحقيقة الغابرة في أغوار التاريخ السّجين»(١٩).الحقيقة بالنسبة له أنّ الإنجليزيات جواريه. وحين يكتشفن زيف الدّور وأنّهنّ غير راغبات في ذلك وأنّ هذا الدور ما كان إلاّ وهما نسجته أكاذيب غرفة مصطفى سعيد. عند هذه اللحظة ينقلب عليهنّ ويكيل الصّاع صاعين للحضارة الغربية فيحرّك البركة السّاكنة في أعماق كلّ امرأة بشكل يجعلها أو يدفع بها إلى الانتحار.

وهكذا كان الحال مع «آن همند»، حين اكتشفت زيف الدّور الذي لعبته. لم تستطع هضم بأنّ كلّ هذا كان وهما وأكاذيب، وأنّ مصطفى سعيد ما هو في الحقيقة إلاّ كذّاب محتال استطاع أن يوهمها، فلم تجد سوى أن تنتحر بالغاز تاركة له رسالة.تلعنه فيها علانية. هكذا كانت ضحيته وانتهت. «وبموتها يتحرّر شخصه من عبودية الغرب وتتكوّن شخصيته أكثر ويكون ردّ فعله عن وعي»(٢٠). كان ردّ فعله لما قام به الغرب تجاه الشرق منذ ألف عام حيث زرع العنف هناك من خلال الحروب الصليبية. فمصطفى سعيد يملك ذاكرة جماعية تاريخية مليئة بصور هذا العنف والغزو الذي زرعه الغربي منذ ألف عام. ولهذا فإنّه جاء إلى أوروبا لينتقم ويردّ الصّاع صاعين. فكانت «آن همند» أولى ضحاياه. ولقد استخدم في معركته مع الغرب هذا، أسلحة قوية وخطيرة لم يستخدمها غيره من قبل. فكان الجنس أوّلا ليردّ على خصائه الثقافي واستعمل سلاح الكذب بتفوّق. هذا السلاح الذي سيثبت خطورته ونجاحه في جذب ضحايا جدد فيما بعد.

لقد كانت الضحية الثانية «شيلا غرينود» خادمة تعمل في مطعم أثناء النهار، وفي الليل تواصل دراستها في «البوليتكنيك». كانت من اللواتي يؤمنّ بانعدام الفروق بين النّاس وبأنّ المستقبل للطبقة العاملة. إغراؤها كان سهلا: الهدايا، الكلام المعسول والمنمّق. لكنّها وقعت في الفخّ حينما دخلت غرفة نومه حيث دوّختها تلك الرائحة الخانقة، رائحة الصندل والنّدّ. كانت تقول له وهي في أوج النشوة: «أمّي ستجنّ وأبي سيقتلني إذا علما أنّي أحبّ رجلا أسود ولكنّني لا أبالي»(٢١). بهذه العبارات يستيقظ ضميره الجمعي ويدرك أنّها لا تحبّه لشخصه وإنّما تطلب اللّذة الجسدية فقط. فشعورها لا يزال يحتفظ بصورته على أنّه رجل أسود، عبد للرّجل الأبيض، يقوم على خدمته وإرضاء حاجاته، بما في ذلك الحاجة الجنسية. دوّختها رائحة الصندل المحروق والنّد، وحرّك البركة الساكنة فيها من جديد فانتحرت. تعني البركة الساكنة من الوجهة النفسية غريزة الموت Thanatos الموجودة في كلّ إنسان مقابل غريزة البقاء(٢٢). بمعنى تلك الميول الهدّامة التي توجد في الإنسان والتي إذا ما سمح لها بالبروز تؤدّي به إلى البحث عن الموت أو الانتحار. وهذا ما قام به مصطفى سعيد مع هاتين الضحيتين: آن همند وشيلا غرينود. أي حرّك فيهما غريزة الموت حتّى تنتحرا.

لقد كان البطل صيّادا بارعا ومن أكبر المنتقمين من الحضارة الغربية، يعرف قوانين الصيد وأصوله، حتّى إذا ما وجدَ فريسته عرف كيف يظفر بها ثمّ يقضي عليها بعد ذلك. جعبته مليئة بالأكاذيب مثل غرفة نومه. بل إنّ معظم أكاذيبه التي كان ينفثها كالسّم في أسماع ضحاياه كان وقعها أقوى وأشدّ على هؤلاء المتعبات من حضارة الصقيع والحديد.

فخطورة هذا السلاح الفتّاك (الكذب) جعله يستخدمه من جديد، وبكلّ فعالية مع ضحيته الثالثة «إيزابيلا سيمور». كانت أمّا لثلاثة أبناء، وزوجة جرّاح ناجح. كانت تذهبُ إلى الكنيسة صباح كلّ أحد بانتظام. قضت زهاء أحد عشر

عاما حياة زوجية سعيدة. التقاها أو بمعنى أصح، اصطادها في ركن الخطباء في حديقة «هايد بارك»، حيث استطاع أن يستدرجها بسهولة. كانت وسيلته في ذلك اختلاق الأكاذيب ببراعة منقطعة النظير. روى لها حكايات لا أساس لها من الصّحة عن صحاري بلاده ورمالها الذهبية، وشوارع مدينته التي تعجّ بها الأفيال والأسود والتماسيح. إنّه يكذب ويختلق الأكاذيب بسهولة ويسر، المهمّ أن يدخل المرأة إلى فراشه.

يبدو لنا من خلال هذه الرّواية أنّ الصلة بينه وبين الكذب هي صلة قرابة، فهو حينما يختلق الأكاذيب سرعان ما يؤمن بها. وربّما هو نفسه قد يكون أكذوبة؛ لقد اعترف بذلك بنفسه أثناء محاكمته في لندن حيث ذكر لإيزابيلا سيمور أنّ والديه غرقا في النيل. وحينما سألته إذا كان يسكن قرب النيل، أجابها بكلّ سهولة والكذب يداعب كلماته: «أجل بيتنا على ضفّة النيل تماما بحيث إنّني كنت، إذا استيقظت على فراشي ليلا، أخرج يديّ من النافذة وأداعب ماء النّيل حتّى يغلبني النوم»(٢٣). وأحسّ حينما نطق بكلمة النّيل أنّ المرأة وقعت في الفخ الذي نصبه: «الطائر يا مصطفى قد وقع في الشَّرك. النيل، ذلك الإله الأفعى قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلاّ يوم أو أسبوع حتّى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمّة الجبل»(٢٤). وفعلا، قاد «إيزابيلا سيمور» إلى حيث الهلاك والفناء، هي التي كانت تطربه حين تناجيه قائلة: «اِغتلني أيها الغول الإفريقي، احرقني في نار معبدك أيّها الإله الأسود. دعني أتلوّى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة»(٢٥).

لقد كانت تعيش عيشة هادئة مع زوجها وأبنائها الثلاثة. أُصيبت بداء السرطان فأرادت أن تنعم بما بقي لها من حياة الدنيا، فالتقت بمصطفى سعيد الذي لا يهمّه سوى الانتقام والثأر بعد قضاء لحظات النشوة طبعا. فدفعها إلى الانتحار مثل الأخريات.

**الكذب عند مصطفى سعيد يكتسب مفاهيم عدّة. فهو طورا وسيلة فنية لاستثارة القارئ، وأخرى طريقة لتدارك النقص الذي يعانيه ومحاولة لجلب انتباه الأنثى الغربية إلى فحولته. وقد يكتسب الكذب معنى حضاريا ويصبح مبدأ للتعبير عن الذات بطريقة ملتوية في عالم متدهور يعاني العقد والمركّبات.**

هذا البطل ليس كأبطال الروايات الأخرى. إنّه منتقم كبير، فهو ينتقم من هذه الحضارة التي غزت بلاده واستعمرتها. ينتقم بطريقته الخاصة، ولهذا فهو يستعمل كلّ الأسلحة التي يمتلكها بما فيها الجنس والكذب الذي يعتبر من أخطر أسلحته. «فالكذب عند مصطفى سعيد يكتسب مفاهيم عدّة. فهو طورا وسيلة فنية لاستثارة القارئ، وأخرى طريقة لتدارك النقص الذي يعانيه ومحاولة لجلب انتباه الأنثى الغربية إلى فحولته. وقد يكتسب الكذب معنى حضاريا ويصبح مبدأ للتعبير عن الذات بطريقة ملتوية في عالم متدهور يعاني العقد والمركّبات»(٢٦).

لكن يحقّ لنا أن نتساءل: هل حقّا انتحرت عشيقات مصطفى سعيد بمحض إرادتهنّ أم قتلهن؟...

لقد كانت كلّ من آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور، يبحثن عن الموت سواء أقابَلْنَ مصطفى سعيد أم لم تقابلنه. ذهبن ضحيّة لذّة جسدية عارمة. كنّ يبحثن عن النشوة النّادرة. كان مصطفى سعيد، الشرقي الأسود اللون رمزا للقوّة الجنسية والأعمال الفاضحة القادمة من أدغال إفريقيا. ولهذا ارتبطن به، أي لإشباع غرائزهنّ فقط وليس لإقامة علاقة حب حقيقة، فجرّدنه عندئذ حتّى من إنسانيته. «إنّه بالنسبة إليهن، ليس إنسانا يستحقّ علاقة عاطفية، كاملة بكلّ جوانبها الروحية والمادية معا، فهو كائن غريب، يحمل رائحة الشرق النّفاذة، وهو حيوان إفريقي يستحقّ أن تلهو به هؤلاء الفتيات وتستمتعن به فقط»(٢٧) بالرّغم ممّا قمن به من محاولات لتغطية رغباتهنّ المجنونة تحت غطاء الفنّ والثقافة والشرق ورومانسيته... وعلاقة مصطفى سعيد بهؤلاء الفتيات شبيهة بعلاقة الاستعمار بالمستعمَر. فحينما يغزو الاستعمار أرضا يتشبّث بها إلى درجة أنّه يحبّها، لكنّ حبّه هذا هو حبّ من نوع خاص مبني على امتصاص خيراتها واستنزافها واستعباد أهلها مع محاولة

طمس هويتهم وجعلهم يذوبون في حضارته هو. فكأنّنا بما فعله مصطفى سعيد مع هؤلاء الغربيات إنّما يريد أن يقاوم بسلاحهنّ كلّ وسائل الإغراء التي تحاول تضييع شخصيته الشرقية. فإذا بالطالب الشرقي يتفطّن لذلك، فيسخر منهنّ في عقر دارهنّ إذ يقوم بمزج وسائل الإغراء العصرية بعطور الشرق النّفاذة وعقاقير كيماوية ودهون ومساحيق، وعندها تكون الضربة القاضية بين الشرق والغرب.

ومع كلّ هذا فإنّه لم يقتل أيّ فتاة منهنّ لأنّ هؤلاء الفتيات – كما جاء في المحكمة على لسان البروفسور ماكسويل فستركين – كنّ بحكم القتيلات أو بالأحرى المنتحرات. فشيلا غرينود وآن همند كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكلّ سبيل. وكانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أو لم تقابلاه(٢٨). بينما إيزابيلا سيمور فقد كانت مصابة بمرض السرطان قبل أن تقابل مصطفى سعيد وكانت ستموت لا محالة. فهو لم يقتلهنّ ولكن بطريقة أو بأخرى دفعهنّ إلى الموت والانتحار. إنّ جريمته الحقيقية وعنفه القوي الشرس، وصدامه الدموي سيكون مع «جين مورس» فهو الذي قتلها حقيقة.

من تكون «جين مورس» هذه؟. أيستطيع دفعها إلى الانتحار كالأخريات؟... قبلها كانت النساء بالنسبة إليه صيدا سهلا. بل كان يعاشر أكثر من واحدة في وقت واحد. هل هذه المرأة «جين مورس» سهلة الانقياد؟...

منذ أوّل لقاء بينهما بدت «جين مورس» لمصطفى سعيد شخصية مختلفة عن الأخريات، لم تنتظره حتّى يأتي ويحرّك تلك البركة الساكنة في أعماقها، فقد تفطّنت لسمّه فإذا بها تسبقه باللدغ: «أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك»(٢٩). أصابته في الصميم، جرحت كبرياءه، بل بفعلها هذا ذكّرته بشيء كان ساكنا ومستكينا في لاشعوره: إنّه أسود بشع، إنّه أحطّ النّاس. وحلف في تلك اللحظة أنّها ستدفع ثمن ذلك في يوم من الأيّام.

وهكذا بدأت المعركة بينهما. كان مع الفتيات الأخريات هو الصيّاد، فأصبح معها فريسة: «كنت أجدها في كلّ حفل أذهب إليه كأنّها تتعمّد أن تكون حيث أكون لتهينني. أردت أن أراقصها فقالت لي: لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم. صفعتها على خدّها فركلتني بساقها وعضّتني في ذراعي بأسنان كأنّها أسنان لبوّة»(٣٠). كانت لبوّة شرسة صعبة الانقياد بل وكانت تتحدّاه.

فلقد حاول كثيرا أن يكبح جماح نفسه وأن يطفئ نيران الجحيم التي تتأجّج في صدره وأن يتجنّب لقاءها ويبتعد عن الأماكن التي ترتادها، ولكن باءت كلّ جهوده بالفشل. إنّ هذه الأنثى لهي أشدّ وأقوى من أيّة أنثى عرفها مصطفى سعيد. كان صيّادا فأصبح معها فريسة يحاول الهرب منها دون جدوى. بل إنّ شدّة عنفها وشذوذها جعلتها تهاجمه في عقر وكره. جاءته إلى منزله ذات ليلة، وشتمت «آن همند» وطردتها من بيته. بقيا لوحدهما، لم يتكلّما بأيّة كلمة، فخلعت «جين مورس» ملابسها وبقيت أمامه عارية تماما. لم يستطع تحمّل ذلك: «نيران الجحيم تأجّجت في صدري. كان لا بدّ من إطفاء النّار في جبل الثلج المعترض طريقي»(٣١). ولكن هل وصل إلى مبتغاه أخيرا؟!... كلاّ لأنّهُ كان عليه أن يدفع الثمن أوّلا: «أشارت إلى زهرية ثمينة... قالت: تعطيني هذه وتأخذني... أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض... أشارت إلى مخطوط عربي نادر، قالت تعطيني هذا أيضا.. أخذته ومزّقته ومضغت أوراقه. كأنّها مضغت كبدي.. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان.. قالت: تعطيني هذه أيضا ثمّ تأخذني... فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة»(٣٢). كلّ هذه التضحيات للظفر بهذا الجسد. كان –في تلك اللحظة– لا يهمّه أن يحطّم كيانه وكبرياءه من أجل الوصول إلى غرضه. ولكن بدلَ أن يصلَ إلى مبتغاهُ بعدَ كلّ ما قدّمه

**علاقة مصطفى سعيد بفتياته شبيهة بعلاقة الاستعمار بالمستعمَر. فحينما يغزو الاستعمار أرضا ينشبثُ بها إلى درجة أنّه يحبّها، لكنّ حبّه هذا هو حبٌ من نوع خاص مبني على امتصاص خيراتها واستنزافها واستعباد أهلها مع محاولة طمس هويتهم وجعلهم يذوبون في حضارته هو.**

لها، كانت المكافأة الوحيدة منها هي ركلة بين فخذيه أذهبته في غيبوبة.

إنّ «جين مورس» شخصية شاذة وعنيفة مثل شخصية مصطفى سعيد، لذلك كانت علاقتهما شاذة أيضا، والصّراع بينهما ما هو إلاّ رمز للصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، لأنّ هذا الجيل يمثّل العنف. فهذا الصّراع طبيعي بين جيلين فرضته حدّة اللّقاء.

لقد قدّم البطل كلّ هذه التضحيات لكنّه لم يظفر بشيء. تمثّل كلّ هذه الأشياء التي دمّرتها «جين مورس» وأحرقتها رموزا لصور أخرى أبعد دلالة وأكثر عمقا. فالزهرية والمخطوط والمصلاة هي «القيم التي تصرّ على أن تحطّمها وتدوسها بقدميها قبل أن تهب مصطفى سعيد نفسها... إنّ الحضارة الغربية لا تسلّم نفسها لطالبها، الآتي من الشرق أو من الجنوب، إلاّ إذا خلعته من تاريخه وقطعته عن ماضيه وجرّدته من تراثه وفصمته عن شخصيته الحضارية... الحضارة الغربية لا تقوم إلاّ على أشلاء الحضارات الأخرى»(٣٣). هذه هي «جين مورس» الرمز: حضارة أوروبا المادية التي لا تعير اهتماما بقيم الآخرين وتراثهم.

لبث يطاردها ثلاثة أعوام ثمّ تزوّجها وهو يظنّ أنّه بذلك سينتصر عليها. ولكن كان ذلك بداية الجحيم بالنسبة له والذي سيؤدّي حتما إلى المأساة. أصبحت غرفة نومه الشبيهة بالمقبرة ساحة حرب. فراشه أمسى قطعة من الجحيم يقضي اللّيل ساهرا يخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفي الصباح يرى الابتسامة المريرة على وجهها فيعلم أنّه خسر الحرب. كلّ ليلة تدير ظهرها وتقول أنا متعبة أو مريضة. وظلّت شهرين لا تدعه يقربها. لم تكن له حيلة، كان صيّادا فأصبح فريسة. لقد كانت تنفر منه مع أنّه كان مثقفا (أستاذ محاضر في علم الاقتصاد)، لم تكن مقتنعة في قرارة نفسها به. تعرف أنّ هذا الزواج بين الشرق والغرب لن ينجح يوما. «فالشرقي مهما تثقّف، لن يرضي غرور الغربية ولن يريحها من عقدة التفوّق التي زرعها التاريخ فيها. فهو بالنسبة لها لا يعدو أن يكون لعبة تتلهّى بها ولا يمكن التعويل عليه»(٣٤).

ولعلّ الشيء الذي يدعو للملاحظة، هو بكاؤها ثمّ ضحكها بعدَ الزواج مباشرة. فقد كانت تبكي بحرقة ثمّ بعد الزواج مباشرة وأمام الشهود والقاضي الذي عقد قرانهما ضحكت بشكل هستيري وقالت: «يا لها من مهزلة !»(٣٥).

لماذا هذا الضحك والبكاء في آن واحد؟!... لأنّ جين مورس تعتبر نفسها خاسرة بقبولها هذا الزواج، فهي غربية متحضّرة وهو شرقي متخلّف وفوق كلّ ذلك أسود البشرة. فهذا الزواج ليس بصفقة رابحة لها مع أنّها هي التي ارتضت ذلك دون إكراه. ولذلك فهي تضحك وتبكي من هذا القدر العجيب ومن سخريته التي جمعتها بهذا الشرقي المنحطّ «فالتّرفع الحضاري ما يزال مبعث سلوكها، ورغم أنّ المثقف الكولونيالي قد قدّم لها أعزّ ما يملك ووفّى لها بكلّ طلباتها، فإنها ظلت تشعر أنّها هي المتفوّقة وأنّها هي وحدها الخاسرة في مثل هذا الزواج المثاقفة. ولذلك كانت تعبّر عن هذا القران بالبكاء تارة، وبالقهقهة تارة أخرى»(٣٦).

وهكذا، لم تدعه يقربها منذ أوّل ليلة بعد زواجهما حينما ضمّهما فراش واحد. تتركه يشاهد جسمها عاريا دون لمسه. فتبدأ المعركة بينهما من جديد، يصفعها فتصفعه وتنشب أظافرها في وجهه. وكلّ معركة بينهما كانت تنتهي - غالبا - بتمزيق كتاب مهمّ أو بحرق بحث، ولهذا ولكثير من الأسباب هدّدها بالقتل. لقد أدرك أنّ هذه المرأة هي نهايته: «لم أعد أرى أو أعي إلاّ هذه المصيبة الفادحة التي رماني بها القدر. هذه المرأة هي قدري وهلاكي... أنا الغازي الذي جاء من الجنوب وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعودَ منه ناجيا. أنا الملاّح القرصان وجين مورس هي ساحل الهلاك»(٣٧).

إنّ «جين مورس» شخصية شاذة وعنيفة مثل شخصية مصطفى سعيد، لذلك كانت علاقتهما شاذة أيضا، والصّراع بينهما ما هو إلاّ رمز للصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، لأنّ هذا الجيل يمثّل العنف. فهذا الصّراع طبيعي بين جيلين فرضته حدّة اللقاء.

كان يعلم ويدرك في وعيه بأنّه على مقربة من الهدف الذي جاء من أجله، وكان يعلم أيضا أنّه حينما سيدركه سينتهي كلّ شيء. فهو لن يعود إلى وطنه، يريد أن يموت ميتة الفاتحين الغزاة في أرض أناسها غرباء عنه مثل القراصنة. إن المعركة التي كانت بينهما لم تبق فقط في البيت بل كانت كثيرا ما تنتقل إلى الخارج ؛ فذات يوم وهما في حانة صرخت: «ابن العاهرة يغازلني» لم يجد مصطفى سعيد ما يفعله سوى أن يمسك بخناق الرّجل، بينما هي كانت تقهقه من وراء ظهره. وكأنّها بهذا الفعل تسخر من الطالب الشرقي حيث تراه يستعمل العنف، يتصرّف تصرّف الوحوش تجاه إنسان أبدى إعجابا بامرأته، عوضَ أن يكون فخورا بها كما هو في الغرب. فإعجاب الآخرين بجمال امرأة تصحبه يزيده اعتدادا بنفسه وثقة في ذوقه. ومن هنا نلاحظ اصطدام عقليتين مختلفتين تماما(٣٨).

أدركت هذه الفتاة نقطة ضعف الرجل الشرقي مصطفى سعيد. فجنحت إلى استفزازه بالخيانة، لتثير فيه الغيرة الشديدة، إحدى الصفات الموجودة عند الشرقي، وبها تستثير عذاباته وآلامه، والتي كان لا بدّ أن يضع لها حدّا، عندئذ يمتزج الألم بالحبّ.

لقد جاء اليوم الذي سينتهي فيه عذاب مصطفى سعيد وذلّه اللّذان كان يلقاهما على يديها كلّ يوم.بعدما كان مفعولا به أصبح فاعلا، فلم يعد مجرّد دافع يدفع بالأخريات إلى الانتحار بل سيصبح عنصرا فعّالا في هذه المعركة الضارية مع جين مورس.كان ذلك في إحدى أمسيات شهر فبراير حيث كانت درجة الحرارة عشرا تحت الصفر. كانت ليلة الحساب حيث ستقاضاها ثمن كلّ عذاباته وإهاناتها له. كانت ليلة الصدق والمأساة. وها هو يعترف لنا بما فعل في تلك الليلة التاريخية: «وضعت الخنجر بين نهديها وشبكت هي رجلها حول ظهري. ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينيها... وضغطت الخنجر بصدري حتّى غاب كلّه في صدرها بين النهدين... وقالت لي أحبّكَ – فصدّقتها. وقلتُ لها: أحبّك – وكنت صادقا»(٣٩).

في لحظة ممارسة الحبّ ضغط الخنجر بصدره حتّى غاب في صدرها بين النّهدين. كانت لحظة امتلاك واغتيال. لحظة تفجّر فيها كلّ الشوق المكنون في صدره وكل الحقد المكبوت في قلبه. لم تكن هناك طريقة أخرى لامتلاك «جين مورس» غير اغتيالها. لقد كانت عالما، وكان مصطفى سعيد كذلك عالَما قائما بذاته ؛ ولم يكن بين هذين العالمين المختلفين غير الصّراع والعنف. تجسّد هذا الصّراع في أشكال مختلفة. فكان في أحد أشكاله صراعا عرقيا بين جنسين مختلفين: هو أسود البشرة كان في ما مضى عبدا ورقيقا يُباع ويُشترى بل وكان مستعمَرا. بينما هي كانت بيضاء البشرة، السيّدة التي تشتري هؤلاء السّود لخدمتها أو بمعنى أصحّ لخدمة الرجل الأبيض المستعمِر.

في تلك اللحظة أحبّها وأحبّته بصدق. أحبّها لأنّها حينما قبلت بأن يقتلها فقد تنازلت عن غرورها وكبريائها. وأحبّته هي لأنّه بقتلها أي بقيامه بفعل القتل ارتفع – في نظرها – من مجرّد نكرة مستعمَر لا يملك من أمره شيئا، إلى قاتل أي إلى من يقوم بالفعل، إلى قوي، إلى ندّ لها. فليس هناك أيّة عقدة نقص أو عقدة تفوق، كلاهما متساو ومتوازن. هكذا «كان مقتلها عنيفا، وكانت تشتهي هذا القتل وتطلبه لأنّها كانت ترى في مصطفى سعيد مثالا للعنف الإفريقي. كان له الكثير من السادية أو الرغبة في تعذيب الآخرين، كما كان لديها أيضا كثير من المازوشية أو الرغبة في تعذيب النّفس»(٤٠).

كان لقاؤهما (لقاء الشرق بالغرب) لقاء مأساويا. لقد فشلت «جين مورس» في علاقتها معه لأنّها لم تستطع أن تتخلّى عن عُقَدها وتَرفق به وتقبل به كإنسان دون أن تعير اهتماما للون بشرته أو لإفريقيته. كانت تكرهه لوحشيته

ولتخلّفه، ولهذا كانت تخونه ولم تستطع أنّ تخلص له حبّها. فكُرهُها له إذن، متأصّل فيها ومتجذر. ولهذا فهي تحبّه وتصدق في ذلك فقط لحظة الموت، لحظة ارتفع في نظرها إلى درجة النّد.بينما من الجانب الآخر، أخفق البطل ومن ورائه الطالب الشرقي المثقف عامة، سواء كان زوجا أو عشيقا، في الالتحام بالأنثى الغربية، نظرا لطبيعة الصّراع العنيف، القائم بين الشمال والجنوب أو بين الشرق والغرب.

فلا استطاعت الأوروبية أن تقبل به كإنسان كامل، روحا وجسدا، ولا استطاع هو أن يتخلّى عن كبريائه وأصالته ومبادئه ليذوب في الحضارة الغربية وينسى شرقيته. فبقي الصّراع بينهما وانعدم التعايش السّلمي لأنّه لم تستطع كلا الشخصيّتين التّحرّر من عقدهما الشرقية أو الغربية. لم يحب مصطفى سعيد أحدا على الإطلاق. ولعلّ تعليل ذلك راجع إلى أنّه لم يكن شخصية فردية، ولكن شخصية رمزية حضارية محمّلة بلاشعور جمعي يحمل صور العنف والاستعباد والإذلال. ولهذا فهو جاء لينتقم بعقله وبالجنس لا ليحبّ. كانت تقول له مسز روبنسون المرأة الإنجليزية الحنونة التي اعتبرته مثل ابنها: «أنت يا مستر سعيد إنسان خال تماما من المرح. ألا تستطيع أن تنسى عقلك أبدا !؟»(٤١). وفي القاهرة قالت له زميلة له وهي تفارقه: «أنت لست إنسانا أنت آلة صمّاء»(٤٢).

وهكذا، فإنّه لم يستطع بناء علاقات حميمة وإيجابية مع النساء الغربيات «فالرّجل الذي يعيش في حضارة غريبة عنه مقضيّ عليه بالهلاك لأنّه لا يستطيع أن ينشئ علاقات صميميّة أو جوانية مع بيئة تلك الحضارة أو مجتمعها»(٤٣).فكان، إذن، اللّقاء مفجعا ومأساويا بين كلّ من الشخصيتين: مصطفى سعيد وجين مورس.

ولكن في غمرة هذا اللّقاء المفجع، يصحّ لنا أن نتساءل عن مغزى اختياره للخنجر بالذات. كان يمكنه أن يستعمل سلاحا آخر مثل المسدّس، إلاّ أنّه اختار الخنجر.

إنّ مصطفى سعيد بوصفه شخصية حضارية يتنبّه إلى أهميّة الخنجر الذي يقبّله، وهي رغبة لاشعورية في العودة إلى الأسلحة البيضاء: السيف والخنجر اللذان كانا ولا يزالان رمزا للقوّة ورمزا للّقاء بين حضارتين مختلفتين عبر العصور: الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الغربية.

كذلك إنّ من ميزة الخنجر القتالية أنّه لا يقتل سريعا فيمكن للمطعون به أن يبقى حيّا واعيا فترة من الوقت بعد الطّعن قبل أن يموت ويرى فيها كذلك الذي طعنه. بينما الرّصاصة مثلا لا تترك، في غالب الأحيان هذا الوقت للضحيّة. فحينما طعنها فقد بقي لديها فترة من الوقت أدركت فيها – قبل أن تموت – أنّه بقيامه بفعل القتل هذا، قد ارتفع في نظرها من درجة الدونية التي كان يحياها إلى مستوى من يقوم بالقتل أي مستوى القويّ. فتلك اللحظة كانت كافية لتدرك كلّ هذا، بل ولتعلن له بصدق أنّها تحبّه. وهو كذلك، في اللّحظة نفسها حينما رآها وقد استسلمت له، أحسّ وهو يضغط الخنجر بين نهديها، أنّها حينما قبلت بقتله لها، فقد تنازلت عن غرورها وكبريائها، ليُصبحا في المستوى نفسه: لا قوي ولا ضعيف، لا مستعمِر ولا مستعمَر، لا دوني ولا فوقي، ولهذا فقد أعلن لها في تلك اللّحظة المصيرية – بين الحياة والموت – بأنّه يحبّها وكان صادقا في قوله.

ولعلّ اختيار الخنجر جاء ليمثل فظاعة الصّراع بين هاتين الشخصيتين وبالتالي بين حضارتين مختلفتين. فالخنجر يمثّل – ومنذ القديم – الفظاعة في القتل، بينما الرّصاصة لا تترك في غالب الأحيان هذه الفظاعة. وقد يرمز ذلك إلى أنّ التقاء الجيل الأوّل للهجرة(ممثّلا بمصطفى سعيد)(٤٤) بالحضارة الغربية (ممثّلة في جين مورس)، كان التقاء فظيعا ومأساويا عنيفا، وقد كان له أكبر الأثر في تشويه شخصية المثقف

العربي في تلك الفترة الحرجة من التاريخ.كما أنّ وضع الخنجر بين نهديها يعني الموت المحقق لها. لأنّ بين النهدين يوجد القلب. وفي القلب تتمركز كلّ أشكال الكراهية والاحتقار والتكبّر والتّعالي والغرور. وهو بطعنه هذا المكان بالذات فإنّما يطعن في الوقت نفسه الكراهية والحقد والتكبّر والتّعالي التي كانت جين مورس تشعر بها تجاهه.

كان يتمنّى أن يموت ميتة الأبطال الفاتحين حينما حُوكم في المحكمة، ولكن القضاة والمحلّفين سجنوه سبع سنوات فقط. كان يتمنّى الإعدام ولكنّهم اتفقوا فيما بينهم- على ما يبدو له- ولم يعطوه ذلك.

كان العنف هو وسيلته الوحيدة للتعبير عن نفسه وللقضاء على عقدة الدونية تجاه الاستعمار. ولعلّ هذا ما كانَ يرمي إليه «فرانز فانون» بقوله: «إنّ العنف هو السبيل الوحيد للقضاء على الاستعمار، إنّ هذا العالم الاستعماري الذي قام على العنف لا يمكن الخلاص منه إلاّ بالعنف»(٤٥).

لقد كان وقع الصدام الحضاري بين الحضارتين ذا أثر عظيم وفظيع على شخصية مصطفى سعيد. فعبّر عن هذه الفظاعة بهذا العنف الذي لم نجده في الروايات السّابقة التي درسناها. لقد أصبح البطل قاتلا. ويمكن تفسير مدى ضراوة هذا العنف وحدّته في هذه الرّواية بوجود «العنصر اللّوني... إنّ الجرح الإنساني الذي ينزف في هذه الرّواية العظيمة هو أكثر عمقا من أيّ جرح آخر... إنّه جرح الإنسان الإفريقي الأسود»(٤٦).

فمنذ القدم والإنسان الأسود يعاني الذلّ والاستبداد والاسترقاق بسبب لون بشرته. بل هذه الصفة لازمته طول حياته وعبر العصور. لم يستطع مصطفى سعيد نسيان لونه الأسود وقد خدش أكثر من مرّة من طرف ضحاياهُ وفي أعزّ نشوتهنّ. فشيلا غرينود، كانت تقول له وهي في ذروة النشوة: «أمي ستجن، أبي سيقتلني إذا علم أنّني أُحبّ رجلا أسود ولكن لا أبالي»(٤٧). كذلك آن همند، كانت تبدو لا مبالية من لونه ولكن يكفي أن يكون أسود ليكون «ناقصا» متعفّنا حيث تصارحه آن همند ووجهها تقلّص باللذة كأنّها تردّد طقوسا في معبد «أحبّ عرقك، أحبّ رائحتك رائحة الأوراق المتعفّنة في غابات إفريقيا»(٤٨). وزادت جين مورس على صفته هذه صفة أخرى قبيحة هي صفة الذمامة، والبشاعة. قالت له ذات يوم: «أنت بشع، لم أرَ في حياتي وجها بشعا كوجهك»(٤٩).

من هنا يمكن لنا أن نعرف المكانة التي يحتلّها الرجل الإفريقي الأسود في الحضارة الغربية: فهو محتقر بل وأقلّ من الإنسان العادي إنّه في درجة أحطّ. لقد تأصّل هذا الاحتقار عند الأبيض إلى درجة أنّه لا يستطيع أن ينساه مهما بلغت العلاقة بينه وبين الأسود من الانسجام. وقد عبّر فرانز فانون في كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء» أحسن تعبير عمّا يعانيه الإنسان الأسود، وما يحمله الأبيض من احتقار بالرغم من محاولة هذا الأخير التظاهر بعدم تأثير لون البشرة على حكمه. «فالرجل الأسود – بصرف النظر عن مستواه العلمي والثقافي – هو في نظر الفرنسي «زنجي قبل كلّ شيء» ومن ثمّ فهو في مرتبة أقلّ. فيردّد الزنجي قائلا: «حينما يُحبونني يقولون لي إنهم يحبّوني على الرغم من لوني. وحينما يكرهونني يضيفون بأنّهم لا يكرهونني بسبب لوني. وفي كلتا الحالتين تجدني حبيس الحلقة اللّعينة إيّاها»(٥٠).

ومن هنا نستطيع أن نفهم مدى قوّة العنف وحدّته في هذه الرّواية. فمصطفى سعيد كان متّهما – بسبب لونه الأسود – أنّه أحطّ البشر ممّا أوجب عليه أن يثبت لنفسه ولغيره أنّه فوق البشر وذلك من خلال الإقدام على قتل زوجته الغربية البيضاء والدفع بالأخريات إلى الانتحار. هو المستعمَر يقتل المستعمِر وفي عقر داره «لندن». كان يريد أن يكون غازيا وفاتحا. فإحساسه

**لقد كان وقع الصدام الحضاري بين الحضارتين ذا أثر عظيم وفظيع على شخصية مصطفى سعيد. فعبّر عن هذه الفظاعة بهذا العنف ويمكن تفسير مدى ضراوة هذا العنف وحدّته في هذه الرّواية بوجود «العنصر اللوني... إنّ الجرح الإنساني الذي ينزف في هذه الرّواية العظيمة هو أكثر عمقا من أيّ جرح آخر... إنّه جرح الإنسان الإفريقي الأسود»**

بالذّلّ والنقص نتيجة لونه، جعله يبحث عن التفوّق. فلم يجد من وسيلة لإثبات تفوّقه غير القتل والعنف، مثله مثل الغزاة الفاتحين. انتقم للونه انتقاما فظيعا ومروّعا: إنّه أكبر منتقم نجده في هذه الرّواية، وأكبر مصارع للغرب.

المراجع المعتمدة في هذه الدراسة:

## الهوامش

١ – الطيّب صالح– موسم الهجرة إلى الشمال– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر– ودار الجنوب – تونس – ١٩٧٩ – ص ٤٥.

٢– المصدر نفسه – ص ٤٥.

٣ – المصدر نفسه – ص ٤٨.

٤ – المصدر نفسه – ص ٤٩.

٥ – يراجع: جورج طرابيشي – – شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – الطبعة الثانية – شباط (فبراير) – ١٩٧٩– ص ١٤٩.

٦ – اللورد «كتشنر» هو قائد الجيش الإنجليزي الذي هزم جيوش المهدي في معركة «أتبرا» الشهيرة، شمال الخرطوم عاصمة السودان سنة ١٨٩٨ حيث سقط أكثر من ٢٠ ألف جندي سوداني تحت رشاشات «كتشنر».

٧ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٠٠.

٨ – المصدر نفسه – ص ٤٦.

٩ – مجتمعات الفابيانيين: جمعية أدبية فنية كانت مشتهرة بين الحربين، كان من أعضائها رسّامون نقاد وأدباء من بينهم فرجينيا وُولف وزوجها وآخرون، ينظر:

Encyclopeadia universalis. Presses universitaires de France. France 1985- p 1112 ; v :18.

كويكرز: فرقة مسيحية، أنشأها في القرن السابع عشر في إنجلترا جورج فوكس. تعتقدُ الجماعة أنّ الإنسان لا يعُوزه وسيط روحي، ولكنّه يبلغُ الفهمَ والهدى عن طريق (النور الداخلي) الذي يمنحه الكتاب المقدس. ينظر:

– مجموعة من النقاد – موسوعة المصطلح النقدي – ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت– الطبعة الثانية ١٩٨٣– (ص ٤٠٤)

١٠– اللاشعور الجمعي هو، بالمعنى الذي حدّده «يونغ»: ما في لاشعور الفرد، ربما يكون من أصل سلفي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية التي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة. وهي غرائز بما هي حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما، دون أن تتدخّل الواعية (الشعور) في استشارتها. فالغرائز، والنماذج البدئية«Archétypes» مجتمعة، تشكّل اللاشعور الجمعي والذي لا يتكون من محتويات فردية خاصّة فقط، بل ومن محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة: كمال الدسوقي – ذخيرة علوم النفس – الدار الدولية للنشر والتوزيع – القاهرة، الجزء الأوّل، ص ٦٩٥. و كارل غوستاف يونغ –علم النفس التحليلي– ترجمة وتقديم: نهاد خياطة– دار الحوار، دمشق– الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٢٩٣.

١١ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٦٠.

١٢ – المصدر نفسه – ص ١٣٤.

١٣ – المصدر نفسه – ص ١٣٥.

١٤ – المصدر نفسه – ص ١٣٤.

١٥ – يراجع: جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة – ص ١٥٧.

١٦ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٣٧.

١٧ – المصدر نفسه – ص ١٣٧.

١٨ – ينظر: محي الدين صبحي– أبطال في الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرّبة – دار الطليعة – بيروت – ط١– ١٩٨٠ – ص ١٧.

١٩ – المرجع نفسه – ص ١٩.

٢٠ – فوزية الصفار – أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة: دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح – نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدالله – تونس – د.ط – د.ت – ص ٢٩.

٢١ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٣٢.

٢٢ – ينظر: أسعد رزوق – موسوعة علم النفس – مراجعة: عبد الله عبد الدايم – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيرزت – ط٣ – ١٩٨٧ – ص ٢١، و– جان لابلانش و– ج.ب. بونتاليس – معجم مصطلحات التحليل النفسي – ترجمة: مصطفى حجازي – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ط١ – ١٩٨٥ – ص ١٥١.

٢٣ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٥٨ – ٥٩.

٢٤ – المصدر نفسه – ص ٥٩.

٢٥ – المصدر نفسه – ص ١٠٨.

٢٦ – فوزية الصفار – أزمة الأجيال العربية المعاصرة – مرجع سابق – ص ٥٢.

٢٧ – رجاء النقاش – أدباء معاصرون – دار الهلال – القاهرة – د.ط – فبراير ١٩٧١ – ص ١٤٠.

٢٨– الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٥٤.

٢٩ – المصدر نفسه – ص ٥٢.

٣٠ – المصدر نفسه – ص ١٤٤.

٣١ – المصدر السابق – ص ١٤٥.

٣٢ – المصدر نفسه – ص ١٤٥.

٣٣ – جورج طرابيشي – شرق وغرب، رجولة وأنوثة – ص ١٦٤ – ١٦٥.

٣٤ – فوزية الصفار – أزمة الأجيال العربية المعاصرة – مرجع سابق – ص ٣٠.

٣٥ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٤٦.

٣٦– محمد عزام– البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة – دار الأهالي – دمشق – ط١ – ١٩٩٢ – ص ٣٧.

٣٧ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٤٧.

٣٨ – فوزية الصفار – أزمة الأجيال العربية المعاصرة – ص ٣٠.

٣٩ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٥٢.

٤٠ – فوزية الصفار – أزمة الأجيال العربية المعاصرة – ص ١٠٩.

٤١ – الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ٤٨.

٤٢ – المصدر نفسه – ص ٤٩.

٤٣ – محي الدين صبحي – أبطال في الصيرورة – ص ٩.

٤٤ – لقد كان مصطفى سعيد أوّل من ذهب في بعثة إلى الخارج. وأوّل سوداني سافر إلى إنجلترا وأوّل من تزوّج أوروبية.

٤٥ – فرانتز فانون – معذبو الأرض – ترجمة: سامي الدروبي وجمال الأتاسي – دار الطليعة – بيروت – ط٤ – ١٩٨١ – ص ٩.

٤٦ – مجموعة من الكتاب العرب – الطيّب صالح عبقري الرواية العربية – دار العودة – بيروت – ط٣ – ١٩٨١ – ص ٨٢.

٤٧– الطيب صالح – موسم الهجرة إلى الشمال – ص ١٣٢.

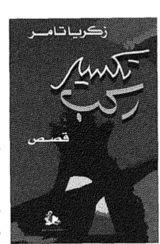
٤٨– المصدر نفسه – ص ١٣٤.

٤٩– المصدر نفسه – ص ٥٢.

٥٠ – ينظر: Frantz Fanon - Peau noir Masques blancs- ENAG/ Editions - Alger -1993 - p 117

# العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية :

# شعرية الوظيفة والدلالات




ركزت الدراسات النقدية في المرحلة التي سبقت ظهور الدراسات اللسانية على النص مهملة الوظائف الأخرى، التي تلعبها هوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والاستشهادات والحواشي والإهداءات، وقد جاء هذا التحول متلازما مع التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي، مما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى هذه الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعا هاما في الدراسات اللسانية والسيميائية والنظريات الشعرية والنصية، التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظرا لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يقوم بها بدلا من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها كما يقول رولان بارت، بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته ومظهرة قصدية المؤلف وخلق أفق التوقع عند المتلقي).

**مفيد نجم**

ناقد من سورية

لا سيما وأن العنوان يأتي في سياقات نصية تدل على طبيعة التعالق القائمة بينه وبين المتلقي حيث يمثل كل عنوان(مرسلة صادرة عن مرسل إلى مرسل إليه، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، وكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة، أما الوظيفة الحملية فتتمثل في التفاعل السيموطيقي ليس بين المرسلتين فحسب وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضا)(١) ص ١٩، وتظهر أهمية العنوان في كونه خطابا معنونا يسم النص ويدخل في علاقة استبدالية معه لأنه(يشكل خلاصة هذا الأخير ولو أنها خلاصة جزئية، وإذ إنه يعلو مجمع النص فإنه يتطلب تقريبه من كل جملة: من أول جملة إلى آخر جملة وعليه يتجلى معنى النص منذ العنوان)(٢) ص١٣٢، وبما أن العنوان يتقدم على العناصر الأخرى التي تكوّن النص بحكم موقعه الأولي في عملية التلقي فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته باعتباره مدخلا أو عتبة نستطيع الدخول منها إلى عالم النص واستكناه مدلولاته. وعلى الرغم من الاستقلالية التي يتمتع بها العنوان بحكم أولية موقعه واستقباله فإنه يقيم تعالقه مع النص الذي يحيل إليه من خلال جزئية أو كلية تمثيله للنص الذي يعنونه ويشكل مفتاحه التأويلي، إضافة إلى أنه يمثل جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل من خلال قراءة دوال العنوان في ضوء عمله(٣)، والعنوان في نصيته يمكن أن يحيل على مرجع خارجي يتعالق معه مما يتطلب العودة إلى المرجعية التي يتم تفسير معناه من خلالها.




يمثل العنوان علامة دالة مولدة لإيحاءاتها، فهو كالاسم الذي يعرَف به الشخص، أو بمثابة الرأس للجسد كما يقول الناقد محمد مفتاح لأنه (حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل أداة وصل وتعديل للقراءة، ولما كان كناية أو استعارة للنص حسبما يحيّن عنصرا، أو يقيم معادلا رمزيا (للعمل) فهو معنى معلق في التباس الوظيفتين الآخريين اللتين باتتا الآن مبررتين، الوظيفة الإرجاعية والشعرية)(٤)ص١٦. إن كتابة العنوان بعد الانتهاء من كتابة النص تجعله ينطوي على قصدية تعبر عن النص وتشكل تكثيفا واختزالا لدلالية هذا النص ورغم ذلك فإن هناك عناوين تحتفظ باستقلاليتها عن النص، وقد أكدت الدراسات السيميائية أن العنوان هو علامة تحيل على النص وتمثل جزءا من مجموع العلامات التي يتكون منها النص، وهو يتميز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية أو عضوية مع النص مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الابداعية: العنوان /النص(٥) ص ١٠٠، فالعنوان هو المناص الذي يستند إليه النص الموازي(٥) / ص١٠٠، كما يعد مفتاحا تأويليا كما يقول أمبرتو إيكو التأويلي كما يقول إمبرتو إيكو مضيفا أن العنوان يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه ص٢١(٦).

يتميز العنوان بفقره الشديد فهو كلمة أو حرف أو مركب أسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جيرار جينت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر، إلا أنه رأى أن هذه العلاقة الإحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص ومقاصد المؤلفين(٧). من جهته اعتبر الناقد الروسي أوسبنسكي العنوان عنصرا بنائيا يختزل النص مبنى ومعنى وهو لابد أن يوحي بجزئية تمثيله للنص، أو بشمولية هذا التمثيل وأشار إلى نوعين من العناوين هما العنوان الخارجي أو الرئيس والعنوان الداخلي أو الفرعي، أما رولان بارت فرأى فيه علامة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي، إضافة إلى وظيفة الإعلان التي ترتبط بالأيديولوجيا باعتباره مقطعا أيديولوجيا، وقد

عرَّفه ليو هوك بأنه مجموعة علامات لسانية تصور وتشير إلى المحتوى العام للنص ص١٠(٨)، في حين ميّز جون كوهين بين نوعين من العنونة هما العنونة الشعرية التي تقوم على الانزياح وتشكل خرقا لمبدأ العنونة، والعنونة في النثر أو الفكر العلمي حيث ينشأ الفرق بين الاثنين من الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر واعتبر العنوان جزءا من التشكيل اللغوي للنص، كما حدّد في كتابه قضايا الشعرية وظائف العنوان في خمس وظائف هي الوظيفة الانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الجمالية والوظيفة الميتالغوية.

لا تنفصل بنية العنوان ودلالته عن خصوصية العمل كما يرى جينت، فهو يتضمن العمل مثلما أن العمل يتضمن العنوان، وعليه فان وظيفة العنوان تتحدد في الإعلان عن قصدية المؤلف ومظهرتها فهولا ينفصل عن مكونات النص ومراتبه القولية واختياره لا يخلو من قصدية لأنه يأتي في إطار سياقات نصّية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص، والنص وعنوانه، وقد أشار جينت إلى أربع وظائف يقوم بها العنوان هي الإغراء والوصف والإيحاء والتعيين وأكد أن وظيفة الإعلان تتداخل مع وظيفة الإيحاء وأن العنوان شديد الفقر على مستوى الدال.

على صعيد اللغة الشعرية يؤدي العنوان دورا محوريا في تشكيل تلك اللغة وذلك من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، وهذه العلاقة لا تتحدد على أساس البعد الإتصالي وحسب وإنما من خلال البعد الجمالي(٧) ص١١٥ الأمر الذي يجعل وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية لا تتأتى من كونه مكملا ودالا على النص، ولكن من حيث كونه علامة لها علاقة اتصال وانفصال معا اتصال من حيث كونه وضع أصلا لأجل نص معين، وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل بوصفه علامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معا(٨) ص١١٠.

لقد تباينت وظائف العنوان مع تباين المرجعيات النقدية التي على أساسها جرى مقاربته والنظر إليه فليوهوك تحدث عن ست وظائف للعنوان هي الوظيفة الإخبارية والوظيفة الاشتراطية والوظيفة التسموية والوظيفة التعاقدية والوظيفة الإقناعية والوظيفة الإشارية في حين أشار غريفل إلى ثلاث وظائف للعنوان هي التحديد والاستحضار والتقييم، أما الدكتور عبد النبي ذاكر فقد أجمل هذه الوظائف انطلاقا من اعتباره أن العنوان هو نص ملحق مباشر يسهم في وسم معاني النص الذي يسمه هو الآخر، وفي منهجة عملية القراءة والتحكم في تأويل النص وأ فق انتظار المتلقي، إلى جانب ما تسهم به قراء ته في تحديد الإطار الثقافي والسيوسيولوجي والتناصي الذي يندرج فيه استقبال العنوان(٩) ص١٣٥.

## بنية العنوان ودلالاته في أعمال زكريا تامر

تتوزع عناوين مجموعات زكريا تامر على نوعين من العنونة، نوع يوحي بجزئية تمثيله للنص من خلال كونه عنوانا فرعيا لإحدى قصص المجموعة جرى انتدابه ليكون عنوانا رئيسا للعمل يسمه ويمنحه هويته، على أن هذا الاختيار يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان ونصه والنص وعنوانه، ونوع ثاني من العنونة يوحي بكلية تمثيله للنص نظرا لاستقلاله الكياني وتحوله في إستراتيجية العنونة إلى علامة دالة ونواة دلالية كبرى وأولية ذات دلالة بديلة للنصوص الّتي تخترقها مبنى ومعنى وتشكل جماع المعنى الدلالي لها. وعلى الرغم من مما تتمتع به هذه العناوين من استقلالية بحكم أولية موقعها ووظيفتها الاتصالية الأولى فإن

**تظهر أهمية العنوان في كونه خطابا معنونا يسم النص ويدخل في علاقة استبدالية معه فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته باعتباره مدخلا أو عتبة نستطيع الدخول منها إلى عالم النص واستكناه مدلولاته**

هذه العناوين الرئيسة تقيم تعالقها مع العناوين الفرعية التي تحيل عليها هي الأخرى وتقيم علاقة تبادلية معها، ومن الملفت للنظر في عناوين أعمال زكريا أن وظيفة الإعلان التي تقوم بها تتداخل مع الوظيفة الإيحائية بسبب الطابع الشعري المميز للعنوان في الغالب.

تتسم البنية اللغوية للعناوين بتداخل مستوياتها المختلفة فهي تتألف من جملة، أو من كلمة واحدة لكن ما يميزها جميعا، هو اقتصادها اللغوي الشديد وتعالق بنية هذه العناوين مع بنية اللغة السردية، إضافة إلى أن هذه العناوين تقوم بنيتها النحوية على الحذف الذي يولد الغموض فالعنوان كما يقول جون كوهين هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، أو هو مرسلة موازية ومختزلة للعمل على حد قول الاتجاهات الشعرية، ومن هنا فإن البنية اللغوية للعنونة تتقاطع مع لغة السرد الحكائي، كما تتعالق في استراتيجية بنائها مع العناوين الأخرى، الأمر الذي يستدعي منا دراسة هذه العناوين أفقيا من أجل الكشف عن تعالق هذه العناوين مع بعضها البعض بهدف معرفة استراتيجية العنونة التي يستند إليها القاص في بناء عنوانه، وتحديد دورها في تشكيل معادل رمزي للعمل، وهذا يفترض دراسة هذه العناوين بصورة عامودية أيضا في ضوء التعالق المفترض بين العناوين الفرعية و نصوص الأعمال السردية المختلفة دون أن نغفل الإشارة مرة أخرى إلى أن هذه العلاقة هي علاقة اتصال وانفصال في الآن معا، في حين تتوفر علاقة أخرى تقيمها هذه العناوين مع مرجعيات خارجية تستدعيها وتستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي.، ولا يمكن قراءة دلالات العنونة دون العودة إلى تلك المرجعيات التي تحيل إليها.

يحيل عنوان المجموعة الأولى (صهيل الجواد الأبيض)(١٠) إلى مرجعية خارجية تتمثل في مرجعية الحكاية الشعبية الشفوية التي تعبر عن أحلام الفتيات اللواتي يتطلعن فيها إلى مجيء فارس أحلامهن على جواد أبيض لكي يخطفهن ويطير بهن بعيدا، ويقيم العنوان تناصه مع المعنى الرمزي للحكاية التي يستدعيها، ويستمد طاقته الإيحائية من مدلولات هذا العنوان والبنية المجازية للحكاية أو النص الغائب الذي يستدعيه ويستدعي معه فضاءه الوجداني والحلمي، في نفس الوقت الذي يحيل فيه على نصوص العمل السردية التي يتعالق معها ويخترقها جميعا ليشكل نواة بنية دلالية كبرى وأولية على الرغم من كونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه ليكون عنوانا رئيسا بقصد يحفز عليه، وينبع من دلالات العنوان وشعريته، إذ يعبر عن رغبة في الفرح والحلم والانطلاق نحو البعيد والمجهول، وهو ما يشكل المعادل الموضوعي لحالة أبطال قصص المجموعة، الذين يمكن اعتبارهم شخصية واحدة بسبب التشابه الكبير فيما بينهم سواء على مستوى التجربة والمعاناة والهواجس التي يعيشونها أو على مستوى السلوك والمواقف والعلاقة مع العالم، فهم يعانون من العجز عن اختراق المكان والتخلص من سطوته عليهم ومن شرطهم الاجتماعي والوجودي القاهر الذي يشعرهم بالغربة والمرارة والانسحاق، ما يجعل الحلم وسيلة التعويض الممكنة عن هذا الشعور القاسي بالإحباط والضعف و العجز.

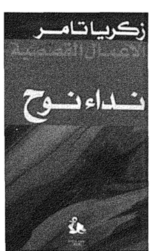
يتألف العنوان من جملة اسمية تأتي الكلمة الأولى فيه جوابا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو وقد جاء الاسم نكرة جرى تعريفه بإضافته إلى كلمة الجواد الموصوف بالأبيض لكي تتحدد المرجعية الحكائية التي يحيل عليها، أما العنوان الثاني(ربيع في الرماد)(١١) والدال على ولادة وانبثاق الحياة الجديدة من الموت فإنه يحمل معنى التضمن لعلاقة ضدّية يأتي فيها معنى الحياة والانبعاث والتجدد متقدما على معنى الموت وذلك من خلال تقدم كلمة الربيع على كلمة الرماد في العنوان، وهو ما ينطوي على مقاصد دلالية يسعى القاص إلى تأكيدها عند

**يتميز العنوان بفقره الشديد فهو كلمة أو حرف أو مركب اسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جيرار جينت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر**

المتلقي وتوجيه انتباهه إليها. ويتميز هذا العنوان من حيث بنيته النحوية بكونه خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، كذلك يتسم بطابعه المجازي الموحي والدال وهو يتعالق أيضا مع النصوص السردية في المجموعة التي تعبر عن حالة التخلف والقهر والضعف التي يعاني منها الواقع على المستويين السياسي والاجتماعي من خلال معاناة أبطال قصصه المهزومين، والمقهورين ولا يختلف هذا العنوان عن العنوان السابق من حيث كونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه ليكون عنوانا رئيسا للعمل ويأتي المعنى الدلالي للعنوان مناقضا للتجربة القاسية والمريرة لأبطال قصص المجموعة للتأكيد على معنى الأمل الذي يضمره الواقع رغم قسوته الفادحة وسقوطه الكبير.

وينفرد عنوان المجموعة الثالثة (الرعد)(١٢) بكونه العنوان الوحيد بين عناوين مجموعاته الخمس الأولى، فهو يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرّف يدل على ظاهرة طبيعية تحمل معنى الرعب والرهبة والقوة المدوية، لكنه على المستوى البلاغي يتميز بفقره اللغوي الشديد ويقوم من الناحية النحوية على الحذف والغموض، الأمر الذي يجعل قراءة العنوان لا يمكن أن تحقق أهدافها إلا في ضوء وجود معنى ثان يضاف إلى المعنى السطحي لأن العنوان يأتي كجزء من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي وقد اقتصر هنا على كلمة واحدة، تكشف من الناحية السيميائية عن علاقة عضوية مع العمل إذ تشكل بنية تعادلية كبرى يحيل كل من محوريها الأساسيين النص/ العنوان على بعضهما البعض، كما تكشف قراءته عن الإطار السيوسيولوجي والتناصي الذي يمكن أن تندرج فيه عملية الاستقبال، ما يكشف عن المعنى الرمزي الذي يدل على القوة المخيفة والصوت المجلجل الذي يوقظ الناس من الغفلة والأوهام ويولد عندهم الرهبة والخوف و يجعل الوعي يصحو على صورة الواقع المحكوم بالقهر والرعب، والاستبداد والتخلف، وهو ما شكل عوامل الهزيمة المدوية التي كشفت عنها حرب حزيران عام ١٩٦٧ التي جاء صدور المجموعة بعدها لكي يعبر عن وعي القاص بالواقع المرير ورؤيته إلى الاثار التي ولدتها هذه الهزيمة في الوجدان العام للأمة، وبذلك فإن العنوان يستمد دلالاته من الواقع الذي يحيل عليه ويستدعيه في قصص المجموعة في نفس الوقت الذي يتعالق فيه مع العناوين الداخلية سواء على مستوى البنية اللغوية أو على مستوى البنية النحوية أو الدلالية (السجن _جوع _الهزيمة _الكذب _ اللحى...)..

ولا يختلف عنوان المجموعة الرابعة (دمشق الحرائق)(١٣)عن العناوين السابقة من حيث بنيته اللغوية أو النحوية أو الدلالية فهو اسم موصوف يبرز دوره المهم من كونه يحدد اسم المكان الذي ستجري فيه أحداث قصص المجموعة، فهو يتألف من جملة اسمية، الاسم الأول فيها يأتي خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه، ودمشق التي هي اسم علم يدل على مكان محدد يأتي بعدها اسم مضاف هو الحرائق وبذلك فإن المعنى الدلالي للعنوان المكاني يتحقق من خلال علاقة الإضافة التي تحمل معنى التدمير والخراب التي توحي بها كلمة الحرائق، وما يميز عنوان هذه المجموعة هو أنه العنوان الوحيد في أعمال المرحلة الأولى التي يحمل فيها دلالة كلية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها لاسيما وأن اسم المكان فيه يشكل العالم الذي تجري فيه أحداث جميع قصص المجموعة ويتم استحضار علاماته الدالة على عالم الحارة الشعبية بشكل خاص، وبذلك فهو ينفرد عن العناوين الأخرى من حيث ما يشكله كنواة بنية دلالية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها. إن العنوان يأتي هنا رمزا ذا دلالة بديلة للمتن الحكائي وإذا كان العنوان حاضرا في البدء فإنه موجود داخل السرد لأنه يشكل الفضاء المكاني الذي تتحرك



فيه شخصياتها، وتظهر وظيفة العنوان السيميائية في كونه علامة تحيل على النص وتخلق أفق التوقع عند القارئ كما تحفز على القراءة من خلال معناها الصادم والغريب، فيظهر دور العنوان في وسم معاني قصص المجموعة، التي تقوم هي الأخرى بوسمه أيضا، وكما يأتي هذا العنوان صادما في معناه الدلالي بالنسبة إلى المتلقي الذي يحمل صورة مختلفة لهذه المدينة التي ترمز إلى الخضرة والجمال، فإن عالم السرد الحكائي في هذه المجموعة يأتي صادما هو الآخر من حيث مظاهر العنف القاسية التي تتبدى من خلال سلوك شخوص قصص المجموعة المعبر عن واقع التخلف والجهل والاستبداد والقهر على المستويين السياسي والاجتماعي. يشكل عنوان المجموعة الخامسة الذي يحمل دلالة زمنية (النمور في اليوم العاشر)(١٤) خروجا على صعيد البنية اللغوية من حيث الطول النسبي للعنوان، لكنه على مستوى البنية النحوية يتقاطع مع تلك العناوين السابقة إذ يتألف من جملة اسمية تبدأ باسم معرّف، كما يتقاطع مع تلك العناوين من خلال بنيته المجازية الدالة والموحية، والتي تتضمن مكونا حدثيا ديناميا عبر ما تدل عليه من تحول في وضعية الحدث الذي هو عملية الخلق كما سيكشف عن ذلك مضمون القصة التي حملت العنوان. وفي حين يحيل العنوان على مرجعية نصية خارجية ينشئ تناصه معها هي مرجعية قصة الخلق التوراتية التي تتحدث أن قصة خلق العالم والكائنات تمت في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح الله، لكن القاص جعل كلمة النمور التي تتصدر العنوان هي المخلوقات التي يتم التعالق من خلالها مع قصة الخلق الأولى، ولاشك أن اختيار القاص لهذا الحيوان الذي يتميز بقوته وشدة افتراسه لضحاياه ينطوي على مقاصد دلالية تتناسب مع المعنى الدلالي الذي يسعى العنوان للإيحاء به، والذي يحمل معنى الزيادة في عدد الأيام ما يجعله بمثابة نواة بنية دلالية أولى تحفز على القراءة وتؤثر في أفق توقع القارئ، إذ يوحي معناه أن هناك استمرارية واستكمالا لعملية الخلق يحدث وهو ما تحاول قصص المجموعة أن تكشف عنه وبذلك ثمة عقد يقوم بين العنوان والعمل القصصي يفترض التكامل في الوظيفتين اللتين يؤديهما كل من العنوان وقصص المجموعة حيث تحل سلطة القهر والاستبداد محل الخالق وتغدو المهمة التي تقوم بها السلطة هي التعديل في طبيعة المخلقات لكي تستطيع تدجينها والسيطرة عليها كما تكشف عن ذلك القصة التي حملت العنوان نفسه، وبذلك يكون العنوان ذا دلالة جزئية يحيل على جزء من العمل وإن كانت قصص العمل تتقاطع في مضامينها ورؤاها التي تقدمها على هذا الصعيد من التجربة المحكومة بالقهر والعنف والاستلاب لشخصيات قصص المجموعة.

تؤسس المجموعة السادسة (نداء نوح)(١٥) والتي صدرت بعد عقد ونيف من الزمن على توقفه عن النشر لبداية تحول في استراتيجية العنونة تقوم على الإيحاء بكلية تمثيله للنص واستقلاله الكياني النسبي عن العناوين الداخلية وسوف تظل هذه الإستراتيجية في العنونة مستمرة في جميع أعماله التالية، بعد أن تخلى عن انتخاب أحد العناوين الداخلية لكي يكون عنوانا للعمل، وكما هو واضح فإن العنوان يستدعي الشخصية الدينية المعروفة نوح، والتي ارتبط اسمها بقصة الطوفان التي تروي ما قام به نوح من انتخاب زوجين من كل مخلوقات الأرض، وحملها معه في السفينة التي صنعها من أجل إنقاذ الحياة من الفناء الداهم قبل انداح الطوفان الذي أرسله الله لكي يغسل الأرض من شرور الإنسان وفساده وجوره، وينطوي استدعاء هذه الشخصية في العنوان على مقاصد محددة يشير إليها نداء نوح الذي يعلو من جديد لكي ينبّه الناس إلى طوفان آخر آت إذا استمروا في ممارسة شرورهم وفسادهم وظلمهم

في الأرض، ولذلك لا يمكن فهم دلالات العنوان دون الرجوع إلى المرجع النصي الديني الذي تفسر دلالية العنوان فيه، والذي يستدعي معه فضاءه التخيلي والولوج على صعيد البنية اللغوية والنحوية يتميز العنوان باقتصاده اللغوي الشديد، فهو يتألف من كلمتين تأتي الأولى منهما اسما نكرة مضافا إلى اسم علم ما يجعلها معرّفة بالإضافة، وهي جواب لمبتدأ محذوف تقديره هذا أ و هو، وهو يتضمن معنى التحذير ويتعالق على مستوى بنيته الدلالية وإحالته النصية مع العنوان السابق إذ يحيل كل منهما على مرجعية نصية توراتية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني الحاضر في الوجدان الجمعي، وعلى غرار العناوين السابقة يتميز هذا العنوان والعناوين التالية بالحذف والغموض الناشئ عن هذا الحذف على المستوى التركيبي ما يؤدي إلى تولد الغموض على المستوى الدلالي.

العنوان السابع (سنضحك)(١٧) هو العنوان الوحيد من بين عناوين أعمال القاص الذي يتألف من فعل بصيغة الحاضر المستمر المتصلة بسين الاستقبال التي تشير إلى ما سيحدث في المستقبل، ويحمل هذا العنوان معنى يدل على الفرح والسرور كما توحي بذلك عملية استقبال العنوان بحكم موقعه الأولي بالنسبة إلى النص والمسافة المائزة التي يقيمها من خلال هذا الموقع، وسيشكل هذا صدمة لأفق التوقع إذ سيكون المعنى المقصود مختلفا، وهو ما يجعل قراءة العنوان لا تتحقق بمعزل عن التعالق القائم مع نصوص العمل التي يحيل عليها، كما هي تحيل عليه، لأن انكشاف المعنى لن يتم خارج الإطار الحكائي للسرد القصصي، الذي ينطلق من رؤية سردية أو منظور سردي ساخر يندرج في إطار الكوميديا السوداء، التي ميّزت تجربة الكاتب.

بدءا من العنوان التالي (الحصرم)(١٦) سنشهد تكثيفا وفقرا شديدا في بنية العنوان يتوازى مع ميل لغة السرد القصصي إلى التقريرية والتكثيف الشديد كما سيتخلى عن سماته البلاغية التي غالبا ما تميز بها في أعماله السابقة، فالعنوان يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرف لثمر العنب قبل نضوجه، وهو في معناه يحيل على مرجعية خارجية يستدعيها هي مرجعية النص الإنجيلي الذي يتضمن ما قاله السيد المسيح من أن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون، الأمر الذي يكشف كما هي أغلب عناوين القاص عن الحذف والغموض الذي يميز هذه العناوين من ناحية بنيتها النحوية ما يجعل قراءة المعنى الدلالي للعنوان يتطلب العودة إلى هذه المرجعية لإدراك هذا المعنى الذي يوحي بمضمون التجربة القاسية التي يعيشها الأبناء في الواقع العربي الراهن، والتي هي بمثابة الإرث الثقيل الذي خلفه الآباء إلى الأبناء، وهذا يجعل العنوان يمثل مفتاحا دلاليا يسهم في إكسابنا معرفة بالرؤية التي يقدمها النص، وفي أفق التوقع كونه يشكل بنية صغرى تحيل على بنية النص الكبرى، وهو ما سنكتشفه عند دراسة تعالق بنية العنوان عاموديا مع بنية نصوص المجموعة ويأتي عنوان المجموعة الثامنة (تكسير ركب)(١٨) من حيث بنيته النحوية واللغوية على غرا ر أسلوب العنونة السابق فهو يتألف من جملة خبرية يأتي الاسم فيها خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وقد جرى تعريفه بالإضافة، ولذلك فإن قراءة بنيته الدلالية ترتبط بالبنية النحوية للعنوان ومن المعروف أن هذا المصطلح يستخدم عادة للتعبير المجازي عن الجلوس الطويل دون حركة، لكنه في هذا العنوان كما في العناوين الثلاثة السابقة يأتي في صيغة الجمع ويلعب وظيفة إخبارية تدل على فعل يحمل معنى التحطيم الذي يؤدي إلى العجز عن الوقوف أو الحركة، ولذلك تستدعي معرفة مدلولية العنوان قراءته في ضوء نصوص العمل نظرا لإيحائه بكلية تمثيله لنصوص العمل التي تحمل أرقاما بدلا من العناوين، وترتبط هذه الاستراتيجية في

**تتوزع عناوين مجموعات زكريا تامر على نوعين من العنونة، نوع يوحي بجزئية تمثيله للنص ونوع ثاني من العنونة يوحي بكلية تمثيله للنص**

العنونة بالدلالة الكمية التي تشكل خرقا لمبدأ العنونة، والتي تدّل على صور التكسير التي تحدث في الواقع من قبل سلطة الاستبداد الاجتماعي والسياسي، والتي تقود إلى العجز عن الوقوف في وجه هذه السلطة، الأمر الذي يكشف عن المعنى المجازي الذي يحمله العنوان.

القنفذ(١٩) عنوان المجموعة العاشرة يحمل اسم حيوان يبني بيته الذي يحفره داخل الأرض، وهو حيوان شوكي ما ان تقترب منه حتى يتكوم على نفسه ويتحول إلى كومة من الأشواك، وقد اختار القاص هذا العنوان الذي يتألف من اسم مفرد غير معرف هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، لكي يوحي بالمعنى الدلالي الذي يمثله سلوك هذا الحيوان في الحياة، وإذا كان العنوان يشكل واجهة إشارية ذات وظيفة إيحائية، فإن العنوان هنا بقدر ما يحيل على مرجعية خارجية يستمد بعضا من معناه منها فهو يحيل على مرجعية نصية داخلية هي مرجعية العمل الذي يسمه لكي يصبّ فيه بعضا من معناه ويستمد منه شيئا من معناه أيضا، وتظهر حالة التماثل بين القنفذ وشخصية السارد في هذه القصص من خلال فعل الحفر الذي يقوم به كل واحد منهما، الأول في الأرض والثاني في ذاكرة الطفولة، والماضي الذي عاش فيه ممثلا في الواقع الاجتماعي الذي تشكل فيه وعيه الأول، وأدرك خلاله مفارقات الإنسان والحياة الساخرة من حوله.

**تؤسس المجموعة السادسة (نداء نوح) والتي صدرت بعد عقد ونيف من الزمن على توقفه عن النشر لبداية تحول في استراتيجية العنونة تقوم على الإيحاء بكلية تمثيله للنص واستقلاله الكياني النسبي عن العناوين الداخلية وسوف تظل هذه الإستراتيجية في العنونة مستمرة في جميع أعماله التالية**

## القراءة العمودية لبنية العنوان

يظهر التعالق بين بنية العنوان الرئيس والعناوين الداخلية على مستويات عديدة منها أن أربعة عناوين من عناوين أعماله القصصية الخمسة الأولى، هي عناوين فرعية تم انتخابها من خلال منظور بلاغي، لكي تكون عناوين رئيسية بقصد يحفز عليها، وعلى الرغم مما يمكن أن توحي به من حيث جزئية تمثيلها لنصوص العمل، فإن هذا الاختيار يستند إلى ما تقوم به هذه العناوين من علاقة استبدالية تجعله يختزل مضمون التجربة التي تقدمها نصوص العمل القصصية، بالإضافة إلى ما تمتلكه من بنية جمالية وطاقة إيحائية، ويمكن القول ان هذه العلاقة تقوم على الإحالة المتبادلة فيما بينها ليس على مستوى البنية الدلالية وحسب، وإنما على مستوى البنيات الأخرى أيضا نظرا لطبيعة المنظور الذي ينطلق منه في استراتيجية الكتابة القصصية بشكل عام، وفي اختيار عناوين أعماله الخارجية والداخلية وهذا ما سوف تكشف عنه الدراسة لتلك العناوين في جميع أعماله.

تكشف القراءة لعناوين القصص الداخلية في مجموعة (صهيل الجواد الأبيض) عن التعالق القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على صعيد البنية اللغوية والبنية النحوية والبنية الدلالية فالمجموعة تحتوي على أحد عشر عنوانا منها سبعة عناوين تتكون من جملة اسمية ذات طابع وصفي، هي (الأغنية الزرقاء الخشنة – الرجل الزنجي – صهيل الجواد الأبيض – رجل من دمشق – النجوم فوق الغابة – النهر ميت – قرنفلة للإسفلت المتعب) بينما تتألف ثلاثة عناوين من كلمة واحدة هي اسم مفرد معرّف (القبو – الصيف – الكنز) وهذه الأسماء الثلاثة هي اسم مكان (القبو)، واسم زمان (الصيف)، واسم جماد (الكنز)، وما يميز هذه الأسماء على المستوى النحوي أنها باستثناء عنوان واحد تأتي بصيغة الاسم المفرد، ومعرّفة إما بال التعريف أو بالإضافة ما عدا العنوان الأخير في المجموعة (قرنفلة للإسفلت المتعب)، وتتسم هذه العناوين المركبة ببنيتها المجازية التي تتساوق مع لغة السرد ذات البنية المجازية، الأمر الذي يجعلها تحيل على لغة السرد كما هي لغة السرد تحيل عليها، كذلك يظهر التناص بين هذه العناوين على صعيد بنيتها النحوي بالحذف الذي يولد فجوة تؤدي إلى خلق الغموض على المستوى الدلالي لهذه العناوين..

تحتوي مجموعة (ربيع في الرماد) على أحد عشر عنوانا داخليا، تتألف خمسة عناوين منها من جملة اسمية هي (ثلج آخر الليل – الباب القديم – شمس صغيرة – الوجه الأول – ربيع في الرماد) ويأتي عنوان واحد من جملة فعلية (سيرحل الدخان)، وهناك خمسة عناوين تتميز بفقرها اللغوي الشديد إذ تتألف من كلمة واحدة، وهذه العناوين الخمسة تتوزع على ثلاثة عناوين هي أسماء مفردة (الجريمة – النهر – القرصان) يدل الاسم الأول على معنى مجرد، ويدل الاسم الثاني على مكان، في حين يمثل الثالث صفة تدل على شخصية محددة، وينفرد عنوان واحد بكونه اسما مركبا هو (جنكيزخان)، بينما هناك عنوان واحد أيضا يأتي بصيغة الجمع (العصافير)، وكما نلاحظ فإن جميع العناوين هي أسماء معرفة بأل التعريف، وهي بهذه الصيغة تأتي متماثلة من حيث بنيتها النحوية واللغوية والشعرية مع عناوين المجموعة السابقة، ما يكشف عن التعالق القائم بين هذه العناوين على مستوى استراتيجية العنونة، وشعريتها التي يمكن أن تتبدى واضحة من خلال التعالق الموجود بين هذه العناوين وقصص المجموعة لاسيما على مستوى البنية اللغوية والمجازية التي تميز بنية العنوا ن، ولغة السرد الحكائي في قصص المجموعة.

ولا تختلف عناوين مجموعة الرعد من حيث بنيتها وشعريتها عن العناوين السابقة سواء على مستوى التعالق الموجود بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أو التعالق القائم بين هذه العنا وين وقصص المجموعة النى يتميز عنوانها الرئيس بفقره اللغوي الشديد إذ يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرفة، وتكشف عناوين القصص عن تعالقها مع العنوان الرئيس من خلال فقرها اللغوي الشديد أيضا فهناك أحد عشر عنوانا من عناوين المجموعة البالغة ثمانية عشر عنوانا يتألف من كلمة واحدة (السجن – الصقر – المتهم – اللحى – النسيان – جوع – الأطفال – خضراء – الهزيمة – الكذب – الرعد)، تتوزع هذه العناوين على تسعة عناوين معرفة بينما هناك عنوانان جاءا اسمي نكرة، وكما هو واضح فإن العنوان الرئيس كان عنوانا فرعيا لإحدى القصص جرى انتخابه بسبب ما ينطوي عليه من معنى دلالي يشكل جماع الوحدة الدلالية للعمل ويسهم في خلق أفق التوقع عند المتلقي ما يجعله يشكل مفتاحا دلاليا. إن التشاكل على صعيد البنية النحوية واللغوية والدلالية يحيل هو الآخر على لغة السرد الحكائي، كما تحيل بنية هذه اللغة على بنية العناوين وهذا ما يجعل العناوين بمثابة مفاتيح تقود المتلقي إلى ولوج علم النص الحكائي، وفي هذا السياق يتراجع عدد العناوين التي تتألف من جملة أو شبه جملة (العرس الشرقي – الشرطي والحصان – النابالم النابالم – الذي أحرق السفن – عباد الله – في يوم مرح).

مع مجموعة دمشق الحرائق يظهر تحول أساسي في استراتيجية العنونة يتجلى في استقلالية العنوان عن العناوين الداخلية من حيث ما بات يوحي به من كلية تمثيله لقصص المجموعة بعد أن تخلى القاص عن عملية انتخاب عنوان فرعي لكي يكون عنوانا رئيسا، ويدل هذا التبدل في استراتيجية العنونة على تبدل في رؤية القاص إلى وظيفة العنوان باعتباره يؤدي وظيفتين إرجاعية وشعرية ويقوم بوظيفة تمثيله لقصص المجموعة فالعنوان الذي يحيل على مكان محدد هو مدينة دمشق، يشكل الكمان الذي تدور فيه أحداث القصص وتتحرك فيه شخصياتها إذ تمثل الحارة الشعبية القديمة العالم المكاني الذي تجري فيه تلك الأحداث وتتحرك الشخصيات، ولذلك يلعب العنوان دورا هاما في أفق توقع القارئ، وتأويل النص فهو مركب اسمي ذو طابع استعاري يختزل النص مبنى ومعنى.

إن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية و النحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان

الرئيس والعناوين الداخلية، فهي بنية تتميز باقتصادها اللغوي الواضح وبكونها تتألف من جملة اسمية خبرية في الغالب (الشجرة الخضراء – التراب لنا وللطيور السماء – موت الياسمين – الطفل نائم – الرغيف اليابس – وجه القمر – رجل غاضب – الراية السوداء – أرض صلبة صغيرة – موت الشعر الأسود – حارة السعدي – شمس للصغار – النار والماء – حقل البنفسج – رحيل إلى البحر – امرأة وحيدة)، أما العناوين التي تتألف من جملة فعلية فهي عنوان واحد (أقبل اليوم السابع)، في حين أن العناوين التي تتألف من كلمة واحدة تبلغ تسعة عناوين هي (الليل – الحب – الإعدام – الخراف – الاستغاثة – الشنفرى – البدوي – العائلة – الحفرة)، وتدل إما على اسم علم أو اسم مكان أو اسم زمان أو اسم مجرد أو اسم حيوان وجميع هذه الأسماء تأتي بصيغة المفرد ومعرفة بأل التعريف ولو حاولنا قراءة المعنى الدلالي لهذه العناوين لوجدنا أنها توحي بمعاني الخوف وموت الجمال والوحشة وهذا يكشف عن التداخل القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على المستوى الدلالي والإيحائي ويدلل على العلاقة الارتباطية العضوية القائمة بين هذه العناوين وعلى تداخل الوظيفة الإيحائية مع الوظيفة الإعلانية، وينفرد عنوان واحد من هذه العناوين بكونه يتألف من شبه جملة (في الصحراء).

ويعود العنوان الرئيس في مجموعة النمور في اليوم العاشر لينسخ العلاقة السابقة بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، إذ يوحي بجزئية تمثيله لنصوص قصص المجموعة نظرا لكونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه لهذه الوظيفة بهدف يحفز عليه، وهو المعنى الدلالي والإيحائي النابع من المستوى التناصي الذي يقيمه مع مرجعية خارجية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي، وتكمن أهمية الاختيار في كون العنوان يلعب دورا إيحائيا وإشاريا مهما إلى جانب ما يقوم به من إعلان وإظهار لقصدية المؤلف، فالعنوان الذي يوحي بجزئية تمثيله للنص يوجه انتباه المتلقي إلى قصة الخلق التوراتية التي تروي أن الله خلق العالم والحياة في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح، وتأتي الزيادة في عدد الأيام لتوحي بالزيادة في أيام الخلق التي تدل على الاستمرارية، ولذلك يحيل العنوان على النص الذي يحمل نفس العنوان لإدراك المعنى الدلالي الذي ينطوي عليه هذا العنوان خاصة وأن قصة الخلق تتحدث عن خلق العالم والحياة، في حين ان العنوان يختار اسما معرفا بصيغة الجمع لحيوان مفترس، ينطوي اختياره على مقاصد دلالية تحيل على النص، في الوقت الذي يتميز فيه بطابعه الكنائي والرمزي يوحي بجزئية تمثيله للنص، لكونه عنوانا داخليا لإحدى قصص المجموعة. وإذا كان العنوان الرئيس يتميز بطوله النسبي فإن العناوين الداخلية تأتي على خلاف ذلك لأول مرة فهي تتألف من كلمة واحدة في الغالب (الزهرة – الأعداء– الفندق – السهرة – الابتسامة – رندا– الاغتيال– الفريسة – الملك)، وهذه الكلمات تدل إما على نبات أو مكان، أو اسم علم مؤنث أوصفة، أو معنى مجرد، ويقابل هذه العناوين التي يبلغ عددها تسعة عناوين، سبعة عناوين أخرى تتميز بطولها، هي (يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك – في ليلة من الليالي – النمور في اليوم العاشر – ما حدث المدينة التي كانت نائمة – لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل – ملخص ما لمحمد المحمودي – مغامرتي الأخيرة) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل).

إن السمة المميزة لهذه العناوين هي بنيتها الشعرية ذات الوظيفة الإيحائية، إذ يلعب العنوان دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد

هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي للعنوان فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي ص١١٥، فالعنوان كما يقول جون كوهن هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، ويظهر ذلك واضحا في البنية المجازية والإستعارية للعنوان، وتعالقها مع بنية اللغة السردية في قصص المجموعة، ما يجعل كل من العنوان ولغة السرد يحيلان على بعضهما البعض، ويؤكدان على الوظيفة الانفعالية للغة من خلال ما تتسم به هذه اللغة من سحر بلاغي يؤثر في المتلقي.

بعد مجموعة النمور في اليوم العاشر توقف زكريا عن النشر أكثر من عقد ونصف، حتى صدرت مجموعته السادسة (نداء نوح)، وقد شكلت هذه المجموعة تحولا في استراتيجية العنونة التي ارتبطت باستراتيجية الكتابة القصصية في هذه التجربة التي شهدت تحولا واضحا على هذا المستوى بسبب التعالق القائم بين العنوان ولغة النص السردية، وقد بدا هذا التبدل في طبيعة اللغة التي اتسمت بالتقريرية والتجريد، وفي استخدام رؤية عين الطائر في تقديم وقائع السرد الحكائي، ورغم هذا التبدل ظلت البنية النحوية للعنوان تحيل على بنية العناوين السابقة، كما ظلت البنية تتسم بميلها الشديد إلى التكثيف والاقتصاد في اللغة، إلى جانب كون العنوان الرئيس رغم ما يتمتع به من استقلالية بحكم موقعه الأولي، ظل يحيل على مرجعية نصية خارجية لا يمكن فهم معناه الدلالي دون معرفة المرجعية التي يحيل عليها، وهي هنا مرجعية دينية توراتية تتمثل في قصة طوفان نوح، الأمر الذي يجعل هذا النداء هو الصرخة التي يطلقها قبل أن يدهم الأرض الطوفان من جديد بعد أن تزايدت شرور الإنسان وفساده وجوره في الأرض. وفي الوقت الذي لا يمكن قراءة دلالة العنوان خارج النص الذي يحيل عليه، فإن العنوان يقيم تناصه أيضا مع العناوين الداخلية التي يحيل عليها كما هي تحيل عليه، ومع النصوص القصصية للمجموعة، أي أن العنوان يقيم تعالقه أفقيا وعموديا كما سنلاحظ بعد قليل سواء على مستوى علاقته مع العناوين الداخلية أو على مستوى علاقة هذه العناوين مع القصص التي تسمها وتشكل بؤرة دلالية لها.

على الرغم من هذا التحول في استراتيجية بناء العنوان واشتغاله الدلالي بقيت البنية النحوية له محافظة على بنيتها السابقة ولو فحصنا العناوين الداخلية لقصص المجموعة لوجدنا أن هذه العناوين تتفاوت من حيث طول العنوان وقصره ويغلب عليها من ناحية البنية النحوية المكون الاسمي وهي أما تحمل معنى زمانيا أو اسما مركبا وغالبا ما يأتي الاسم نكرة ويجري تعريفه بالإضافة في حين تستدعي هذه العناوين أسماء تاريخية وأدبية تقيم تناصها معها (اليوم الأخير للوسواس الخناس_ عبدالله بن المقفع _ إعدام الموت _ عنترة النفطي _ الخارجون من الكهف _ آخر المرافئ _ الشمس منبوذة _ نبوءة كافور الاخشيدي _ الجالس والواقف _ شهريار وشهرزاد _ ليلة الطيش _ جريمة الماء _ حكايات جحا الدمشقي _ رجال في الجنة)، وينفرد عنوانان بكونهما يتألفان من جملة فعلية الأولى تأتي بصيغة الفعل الماضي والثانية بصيغة المضارع المبني للمجهول (قال الملك لوزيره _ يحكى عن عباس بن فرناس). ويتقدم العنوان الذي يتميز بطوله على العناوين التي تعتمد على التكثيف والاختزال على مستوى البنية اللغوية إذ نجد هناك ثلاثة وعشرين عنوانا طويلا مقابل اثني عشر عنوانا قصيرا.ويظهر التنوع في بنية العنوان اذ نجد أن هناك عناوين تبدأ بظرف (بعيدا عن البيت) وعناوين أخرى تبدأ بأداة تعجب (ما أكثر) أو بأداة استفهام(من قتل الجنرال كليبر)أو هو يتألف من شبه جملة (من الألف إلى الياء) ولاشك أن هذا التنوع في بنية العنوان يدل على أهمية الوظيفة التي بات يلعبها العنوان سواء على مستوى إنتاج الدلالة وأفق التوقع أو على صعيد التحفيز القرائي لكن ما

**إن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية و النحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان الرئيس والعناوين الداخلية.**

يلفت النظر في هذه العناوين هو تناصها مع الكثير من الأسماء التاريخية التي تستدعيها أو مع الأسماء التراثية (عبد الله بن المقفع _ عنترة النفطي _ كافور الأخشيدي _ عباس بن فرناس _ شهريار وشهرزاد _ جحا الدمشقي) بالإضافة إلى بعض الأسماء التي تحمل معنى دينيا (الوسواس الخناس _ الكهف _ الجنة) وبقدر ما يشير هذا التنوع إلى ثراء في المرجعيات الثقافية فإنها تكشف عن مقاصد تتعلق بموضوع التلقي والاستقبال عند القارئ الذي يعرف تلك الأسماء التي تشكل جزءا من وعيه الجماعي وذاكرته الثقافية ما يعني أن استدعاءها هو استدعاء لفضائها الوجداني والتخييلي، ويستخدم القاص مبدأ التحويل والاستدعاء في هذا التناص من خلال الخروج على الدلالة المعروفة والقارة تاريخيا لتلك الشخصيات ما يشكل خرقا لأفق التوقع يتناسب مع الدلالة المعاصرة التي تكتسبها في هذه القصص.

عنوان المجموعة السابعة يتألف من فعل مضارع متصل بسين الاستقبال وهو العنوان الوحيد الذي يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية ويدل على الفرح والسرور إلا إن قراءة العنوان باعتباره نصا صغيرا ملحقا بالنص الكبير ستفرض قراءتين مختلفتين، القراءة الأولى تكون من العنوان إلى النص وهنا سوف تلعب أولية العنوان من حيث الموقع والاستقبال والتلقي دورا في إنتاج دلالة أولية يوحي بها هذا العنوان الفقير بلغته في ضوء الدلالة المعروفة، أما القراءة الثانية فتكون من النص إلى العنوان، وفي هذا المستوى من القراءة سيحمل العنوان دلالة مختلفة هي السخرية المرة أو ما يسمى بالضحك الأسود الناجم عن غرابة الحال الذي بلغه الواقع العربي المتردي في بؤسه وسقوطه وقهره وسيطرة قيم الاستهلاك المادية عليه مقابل سقوط القيم الإنسانية النبيلة ما سيجعل فعل الضحك مستمرا، ويأتي عنوان القصة الأولى في المجموعة (ظلمات فوق ظلمات) للدلالة على واقع الحال وهو يحمل معنى مجازيا ذا تكوين بصري، أما العنوان الأخير في المجموعة (بعض ما جرى لنا) فيحمل معنى سرديا بصيغة الجمع يدل على جماعة المتكلمين وإذا كان العنوان الأول يشير إلى استحالة الرؤية أو انسداد الأفق بسبب الظلمة الكثيفة فإنه يحمل دلالات مكانية في حين أن العنوان الأخير يحمل دلالات زمنية ويشير إلى وقائع وأحداث جزئية حدثت هي جزء من تجربة أوسع وأكبر بهدف الإيحاء بواقعية هذه الأحداث التي يتولى السرد القصصي تقديمها في هذه المجموعة.

عنوان المجموعة السابعة (الحصرم) يتصل مع عنوان المجموعة السابقة وينفصل عنه في الآن ذاته، فهو يتصل معه على مستوى فقره اللغوي الشديد إذ إن كلا العنوانين يتألف من كلمة واحدة أما الانفصال فيحدث على مستوى البنية النحوية فالعنوان الأول يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية والعنوان الثاني يدل على اسم ثمر نباتي لم ينضج بعد، ويتصل العنوانان على مستوى البنية الدلالية إذ يوحي العنوانان بمعنى السخرية والضحك وذلك من خلال التناص الذي يحققه العنوان الثاني مع الرجعية النصية لقصة الثعلب والناطور المعروفة كما يمكن تأويل العنوان على أساس التعالق الذي يقيمه العنوان مع العمل الذي يمنحه اسمه باعتبار أن هذه السرود القصصية وما تقدمه من حكايات ووقائع ساخرة هي أشبه بالحصرم أي العنب الذي لم ينضج بعد والذي يؤدي إلى أن تضرس أسنان من يأكله بسبب حموضة هذه الفاكهة الفجة.

تتوزع العناوين الداخلية للمجموعة على تسعة وخمسين عنوانا فرعيا، منها اثنان وثلاثون عنوانا طويلا نسبيا وسبعة وعشرون عنوانا يتألف من كلمة واحدة، وجميع هذه العناوين تتألف من جملة اسمية يبدأ باسم معرف أو نكرة، باستثناء جملة تبدأ بحرف نفي وأخرى باسم إشارة، وتأتي العناوين التي تتألف من كلمة

واحدة معرفة باستثناء عنوان يأتي بصيغة الجمع (رجال) وتخلو هذه العناوين من أي عنوان ذي صيغة فعلية أو شبه جملة، أما بالنسبة للعناوين التي تأتي بصيغة المفرد فهي تتوزع على خمسة عناوين هي اسم يدل على مكان (الشركة- الأدغال- الحطام- النهر- الجنة) وهنك عنوانان هما اسم يدل على حيوان (القطة- الوحش) في حين أن باقي الأسماء هي صفات أو أسماء أشياء ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى العناوين المركبة فهي تتألف في الغالب من جمل تحمل معنى يدل على الزمان (يوم أشهب- نهار وليل - ليلة باردة- ستون سنة- الساعة الثامنة) وجمل تحمل مكانيا(الوطن المفدى- ملاءة في زقاق- بيت آخر- قبو خاو). وإذا كانت العناوين الطويلة نسبيا متقاربة من حيث عددها مع العناوين التي تتألف من كلمة واحدة فإن هذا التقارب يتحقق أيضا على مستوى العناوين التي تحمل دلالة مكانية أو توحي بها وكذلك الأمر بالنسبة إلى العناوين التي تحمل دلالة زمنية أو توحي بها وفي جميع هذه العناوين نلاحظ أنها إما تحمل دلالة كلية تحيل على العمل ككل أو تحمل دلالة جزئية تحيل على جزء من العمل فيكون إما يتضمن اسم أو صفة بطل الحكاية، أو يحمل اسم المكان الذي جرت فيه أحداث القصة أو الزمان الذي حدثت فيه أو هو يحمل معنى رمزيا موحيا، أما الدلالة الثانية التي تحملها هذه العناوين فهي ما تشكله من علامة دالة على النص الذي تتوجه وتتعالق معه وبالتالي لا تخرج العنونة في استراتجية بنائها عن وظيفتها الشعرية التي تجعلها تحيل على النص كما يحيل النص عليها بحيث تدخل في علاقة استبدالية معه.

ومع مجموعة تكسير ركب تدخل العنونة منعطفا جديدا ومختلفا عن استراتيجية العنونة السابقة إذ نلاحظ سعيها إلى خرق مبدأ العنونة من خلال الاستعاضة عن العنونة الكتابية بالعنونة الرقمية وكما هو معروف فإن العنونة الرقمية تدل على الكم ما يوحي بأن القصص التي تحتوي عليها المجموعة تحولت إلى متوالية قصصية تشتمل على قصص تميل في لغتها إلى التكثيف الشديد والاختزال والتجريد وكذلك الأمر في بنيتها السردية والحكائية التي حاول القاص في قصصه الأولى أن يستعيد وظيفة القصة التقليدية القائمة على الدعابة والإمتاع والتفكه، لكنه مع مجموعة القنفذ عاد إلى أسلوب العنونة المعتاد بالنسبة إلى عنونة القصص دون أن يتخلى عن التكثيف الواضح في لغته السردية كما يكشف عن ذلك عنوان المجموعة الذي يتألف من كلمة واحدة هي اسم حيوان صغير يتميز بشوكه الذي يحمي جسده من الخارج، ويوحي هذا العنوان بشمولية تمثيله لنصوص العمل كونه لا يحيل على جزء منه ويأتي باعتباره كناية عن العمل الذي تستحوذ على بطولة القصص فيه شخصية واحدة هي شخصية الطفل التي تستعيد بعض حكايات طفولتها الدالة فهي أشبه بالقنفذ الذي يحفر بيته في الأرض يحفر في ذاكرة الماضي / الطفولة أو في ذاكرة الحكاية ليعيش فيه مستعيدا ألفة وسحر ذلك العالم الثري بحيوات الإنسان ومفارقاتها المدهشة والمثيرة.

وفي حين كان من الممكن أن تحيل بنية العنوان اللغوية للعنوان الرئيس على البنية اللغوية للعناوين الداخلية من ناحية المنظور البلاغي لها، كما كانت العادة في أعماله السابقة فإن إستراتيجية العنونة في هذه المجموعة تختلف على هذا المستوى، وتلتقي على مستوى البنية النحوية إذ إن العناوين الداخلية تتألف من جمل اسمية بلغ عددها واحدا وعشرين عنوانا مقابل عنوانين يتألفان من فعلين العنوان الأول جاء بصيغة فعل المضارع المتصل بسين الاستقبال (سأعطي سيفا)، والعنوان الثاني جاء بصيغة الماضي (سألت) وتحيل لغة العنوان في جانب هام منها على لغة البيئة الشعبية التي تجري

أحداث القصص فيها، وهي البيئة الدمشقية التي عاش فيها القاص طفولته، كما تحيل العناوين الداخلية على قصص المجموعة التي تسمها وتدخل في علاقة تبادلية معها، فهي تتضمن دلالة جزئية تحيل من خلالها على إحدى شخصيات القصة أو على المكان الذي ستجري فيه الأحداث (صديقتي التي لا ترى – القطة الواشية– الحقيبة.). أو تتضمن دلالة عامة تميز العنوان بشمولية إيحائه، وهذه العنونة هي الغالبة على عناوين القصص ما يدل على التعالق القائم على مستوى البنية الدلالية بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى دلالة الضمائر المتصلة في العناوين الداخلية فهي تدل على الاتصال والحميمية في العلاقة كما في هذه العناوين (بيتنا– جدي يتكلم وجدتي نائمة– صديقتي التي لا ترى) وهذه الضمائر تحيل على ضمير المتكلم الذي هو الراوي أو الشخصي الساردة في القصص من جهة، ومن جهة ثانية تحمل هذه العناوين دلالات مختلفة تتصل بالتجربة الاجتماعية التي تتأسس على المكان الذي ستجري فيه أحداث القصة كما في العنوان الأول، وعلى العلاقات الواصلة بينه وبين شخوص القصص في العنوانين الآخرين واللذين يتضمنان أسماء موصوفة. وهكذا نجد أن هذه العناوين تؤدي إلى جانب وظائف التسمية والتعيين والتأثير في أفق التوقع الوظيفة الإيحائية والسوسيولوجية التي تأتي في إطارها عملية الاستقبال والتلقي.

تتميز بعض عناوين المجموعة الداخلية ببنيتها الاستعارية الموحية، إذ لا تتمثل شعرية العنوان في خلق عنصر الغرابة والدهشة وحسب، وإنما تسهم في تحقيق العنصر الجمالي في القص إذ تشكل لغة العنوان جزءا من لغة القص الحكائي وتدخل في علاقة تبادلية معها (أخبار الحائط– القطة الواشية– لغة الأسماك)، وهذا يكشف عن علاقة الانفصال والاتصال التي يقيمها العنوان مع لغة السرد، وتدل على تناص العنوان مع القص الذي يعنونه، وإحالته على التخييل السردي وتداخله مع الرؤية الشعرية للغة السرد في قصص المجموعة، إضافة إلى ما تتضمنه هذه العناوين من حذف على المستوى التركيبي للعنوان يؤدي إلى الغموض الحاصل على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

## المراجع:


١- سيموطيقيا الاتصال الأدبي –د. محمد فكري الجزار– الهيئة المصرية للكتاب– القاهرة ١٩٩٨

٢- الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية – د. عبد النبي ذاكر – دار السويدي للنشر أبو ظبي ٢٠٠٥.

٣- سيموطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار..... المرجع السابق.

٤ – عالم النص :دراسةبنيوية في الأساليب السردية– د. سلمان كاصد– دار الكندي إربد ٢٠٠٣

٥- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠-٢٠٠٠)- تأليف الدكتور ناصر يعقوب –بيروت ٢٠٠٤.

٦- هوية العلامات العتبات وبناء التأويل – شعيب حليفي– المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة ٢٠٠٤.

٧- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية– الدكتور ناصر يعقوب.... المرجع السابق.

٨- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية– تأليف الدكتور ناصر يعقوب...... المرجع السابق.

٩- الشعر العربي الحديث – رشيد يحياوي– دار أفريقيا / الشرق– الدار البيضاء ١٩٩٨.

١٠- الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والبلاد الروسية– د. عبد النبي ذاكر..... المرجع السابق.

١١- صهيل الجواد الأبيض– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط ٤ – بيروت١٩٩٥.

١٢- ربيع في الرماد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس ط ٣ – بيروت ١٩٩٤.

١٣- الرعد– زكريا تامر– منشورات رياض الريس– ط ٣ – بيروت ١٩٩٤

١٤- دمشق الحرائق – زكريا تامر – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٧٣.

١٥- النمور في اليوم العاشر – زكريا تامر – منشورات دار الآداب – بيروت ١٩٧٨

١٦- نداء نوح – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت ١٩٩٤.

١٧- سنضحك – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت ١٩٩٨.

١٨- الحصرم زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت ٢٠٠٠.

١٩- تكسير ركب – زكريا تامر – منشورات رياض الريس – بيروت ٢٠٠٣.

٢٠- القنفذ – زكريا تامر – منشورات رياض الريس –بيروت ٢٠٠٥.



# أحكام التأويل وأخلاقياته عنـــد ابن رشـــد

«التأويل» تعريفاً لا يمكن أن يكون إلا منخرطاً في موقف، ملتزماً بوضع إيديولوجي معين، لا محايدا، بريئاً. وفي الحضارة العربية الإسلامية، نجده تارة يتخذ اتجاهات كلامية وفقهية، كالحَشوية والمجسِّمة والمشبِّهة والحنبلية والظاهرية، ومعاني سلبية بمقتضى اعتماده على الدراية والفهم لا على الرواية والنقل، لاستخراج معاني النصوص، وتبعاً لذلك اعتُبِر كلُّ من يؤوِّل زنديقا، إن لم يكن كافراً؛ لكننا في مقابل ذلك نجده يتخذ معاني إيجابية عند فرق أخرى، كالمعتزلة والشيعة والصوفية، حيث كان تأويلهم العقلي أو الرمزي للشريعة هو الذي يحدد هويتهم المذهبية ويعطيهم قوة حجاجية أمام خصومهم من الفِرَق الأخرى، بل إن فرقة كالمعتزلة ذهبت إلى اعتباره يصبح فريضةَ عين، فبدونه لا يصح عندهم الإيمان الصحيح.

**محمـد المصبـاحي**

باحث أكاديمي من المغرب

إن إرادة التأويل، سواء كان مجازياً-رمزيا أو عقليا برهانيا، ليست مجرد تعبير عن رغبة في الفهم، بل هي أيضا تعبير عن موقف من النص الشرعي وبالتالي من العالم، موقف ينتصر للرأي، أي للإنسان. وبصفة عامة، مَن يؤوِّل هو من ينتمي إلى صف الاجتهاد، سواء كان عقلانيا أو مجازيا، برهانيا أو كشفيا، في مقابل أهل الظاهر والسلف وأصحاب النقل والمأثور، الذين يصرّون على عدم الاعتراف بحق الإنسان في النظر في أمور الكون انطلاقاً من قواه وإمكانياته الذاتية. فالمناصرون للتأويل العقلي مثلا هم عادة مَن يعترفون بحق الإنسان في الكلام عن النص المقدس سواء من أجل استبعاد تناقضه وغموضه الأصلي، أو لاستخراج معانيه الخفية والمتوارية خلف تشبيهاته واستعاراته وقصصه، أو لاستنطاقه لإخراج ما سكت عنه الشرع.

ان التأويل هو من اللوازم الذاتية لأي نص من حيث هو نص، بغض النظر عن سياق قراءته، لأنه عاجز عن أن ينطوي على كل ما في الوجود وأن يساير العقل والتاريخ ؛ فحتى أعتى المناوئين للتأويل، كابن حنبل، يكون مضطرا، رغماً عنه، لأن يقوم بتأويلات معينة، مما يدل على أن الإنسان هو بالتعريف كائن مؤوِّل، لأن النص كائن قابل للتأويل.

غير أن ما يحرك المتأوِّلين نحو القيام بتأويلاتهم هو ضغط حاجياتهم التاريخية وصراعاتهم السياسية والمذهبية، لا سيما إذا طرأ أمر جديد على أفقهم الثقافي، فيحاولون أن يلائموا بين نصوصهم وواقعهم الجديد. وقد مثلت الفلسفة، بعلومها المختلفة، التحدي الجديد الذي طرأ على الحضارة العربية الإسلامية لكونها تحمل في طياتها أفقا ميتافيزيقيا مختلفا عن الأفق الإسلامي، فكان على المؤوِّل الإسلامي أن يبحث عن معنى لهذه العلوم الجديدة داخل المجال الإسلامي، وأن يقوم بالبحث عما يجمعها بالعلوم الإسلامية. وكان هذا البحث هو غاية التأويل عند المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة المسلمين.

في هذا الجو التقابلي بين أنصار تأويل النص الشرعي ومناهضيه، وبين أنصار الحكمة وأنصار الشريعة، والذي أدى إلى ازدهار ثقافة تأويلية غمرت كل أنحاء الوجود الإسلامي، فكر ابن رشد أولا في إمكان التأويل وحدوده بالنسبة للنصوص الشرعية، وثانياً في معنى معين للتأويل يلعب دور الجسر بين الشريعتين المتقابلتين، الشريعة الدينية والشريعة الفلسفية. وبالفعل، أثمر الجو التقابلي الأول موقفا عدلا لابن رشد بين أنصار التأويل وأعدائه، إذ دافع عن مشروعيته وعن حدوده في نفس الوقت. أما الجو التقابلي الثاني فقد أنتج تركيبه لعبارة متناقضة الأطراف تجمع بين التأويل والبرهان. ذلك أنه عُرف عن أبي الوليد أنه مارس التفسير بالنسبة للنصوص الفلسفية والعلمية، الأمر الذي جلب عليه كيد أعداء العلم والانفتاح على الآخر، مما اضطره إلى تأليف كتابين للدفاع عن التأويل بمعناه التفسيري، أي عن التأويل باعتباره برهانا أو برهانيا، وهما فصل المقال وتهافت التهافت.

ولا بد أن نضيف إلى التقابلين المشار إليهما تقابلات أخرى كيّفت نظرية التأويل الرشدية، نذكر من بينها التقابل بين الحقيقة والمجاز، والتقابل بين الجمهور والخواص. إن هذا الوضع المعقد الذي أحاط بمسألة التأويل هو الذي جعل ابن رشد يطرح ما يشبه «آداب» التأويل، أو بالأحرى «خريطة طريق» التأويل. فما هي عناصر هذه الخريطة؟

سنتكلم عنها من خلال أربعة محاور: ١) من التفسير إلى التأويل، ٢) التأويل بحث عن التواطؤ في الاسم، ٣) دواعي تأويل الشريعة ٤) حدود تأويل الشريعة. واضح أن تركيزنا سيكون على الشق الأول من التأويل الذي ينصب على النص الشرعي، لأننا سبق أن تناولنا آلية التفسير الرشدي في بحث سابق(١).

## ١. من التفسير إلى التأويل

يكاد إنتاج ابن رشد العلمي يتوزع بين تفسير وتأويل، تفسير للعلم والفلسفة، وتأويل للشريعة كي تساير الفلسفة ؛ فهل معنى ذلك أننا أمام نوعين من القراءة يندرجان تحت جنس واحد، أم أمام جنسين مختلفين بالحد والموضوع؟ بعبارة أخرى، هل علاقة التفسير بالتأويل هي كعلاقة الحكمة بالشريعة، أختين في الرضاعة أم أنهما ينتميان إلى عائلتين مختلفتين؟

١. ١. التفسير والتأويل مقاربتان مختلفتان بالقصد والموضوع

من الصعب الجزم في هذا الموضوع، لأن هناك من العناصر ما تسمح بإجابتين متقابلتين. فمن المعلوم أن موضوع التفسير هو المفاهيم والنظريات العلمية والفلسفية للوقوف على حقيقتها، أو إجراء

تعديلات على صياغتها، أو مواجهة انحراف مفسريها. ويقوم التفسير على اعتبار الحقيقة التي ينطوي عليها النص الفلسفي والعلمي واحدة لا يمكن المعاندة فيها. وتنطلق حركة من النظر في داخل النص، ثم الاستئناس بنصوص أخرى للفيلسوف تنتمي إلى نفس الحقل أو إلى حقول قريبة ومجاورة له. غير أن البقاء داخل النص الواحد أو في أرجاء المجال الذي كتب فيه قد لا يكفي لتفسيره أحيانا، لذلك يكون من المفيد أن يخرج المفسِّر منه إلى مجالات فلسفية وعلمية ملازمة أو مقابلة له. فلشرح مقالة الزاي من كتاب ما بعد الطبيعة مثلا، والتي تنظر في الجوهر، يقتضي الرجوع إلى الكتب التي تقدم الأدوات الضرورية لتحليل فكرة الجوهر، ككتاب البرهان الذي ينظر في كيفية صناعة الحد والماهية اللذين يحددان طبيعة الجوهر، وكتاب الطبيعة الذي يبحث في مكونات الجوهر الطبيعي من مادة وصورة، وإلى كتاب النفس الذي ينظر في الجواهر العقلية، وكتاب السماء والعالم الذي يفحص الجواهر السماوية، الخ. مثال آخر، لتفسير الفصل الرابع من المقالة الثالثة، من كتاب النفس، التي تنظر في العقل، يكون على الشارح الاستئناس بنفس الكتب السابقة بالإضافة إلى كتب البيولوجيا والطب. ويقود فتح النص الواحد على النصوص الأخرى للفيلسوف الواحد إلى فتحه على نصوص لفلاسفة آخرين، أي فتح النص على تاريخ تفسيره، مما يفتح الباب أمام فعل ملازم للتفسير، وهو فعل النقد. كل هذا الانفتاحات المحايثة والمتعالية والمتقابلة تجعل التفسير أداة تجاوز النص المفسَّر وللنصوص المفسِّرة له نحو نص جديد. على هذا المنوال يكون التفسير أداة لانفتاح المفهوم الواحد على مفاهيم أخرى ملازمة أو مقابلة له، فلا يمكن الكلام مثلا عن الجوهر دون الكلام عن الحد والماهية والجنس والفصل النوع والصورة والمادة والكمال، وعن الأسطقسات، وأنواع الجواهر البسيطة والمركبة، المادية والعقلية، كما لا يمكن الكلام عن الجوهر دون التطرق إلى العرَض والعدم والحركة بمختلف تجلياتها من تغيّر وتكوّن واستحالة ونمو، الخ. ولا يمكن الكلام عن العقل دون الكلام عن الخيال والحس والفكر والذاكرة والمادة والقوة والفعل والكمال، كما لا يمكن الكلام عن العقل دون الكلام عن النفس والجسم، ودون الكلام عن علاقة الإنسان بما بعد الطبيعة، الخ.

التفسير إذن ليس مجرد حفر مفهومي داخلي في معنى في النص، بل هو أيضا أداة إعادة بناء وحدته، أي إد د راجه ضمن كليته الداخلية والخارجية، المعرفية والتاريخية. وبهذه الجهة يكون التفسير جامعا بين التحليل المحايث والتركيب المتعالي في نفس الوقت، بين التحليل الذاتي والتحليل الضدي، مما يمكنه من إعادة بناء المفاهيم والمعاني التي تشكل عناصر معمار النص، أي إضفاء معان جديدة عليه. ولا يمكن أن يقوم المفسِّر بذلك، أي لا يمكنه إعادة بناء المعنى بناءً برهانيا، إلا إذا قام باستشكال النص المطروح استشكالا جدليا.

غير أنه مهما خرج التفسير من النص، استشرافا لتخومه وعلاقاته وتساوقاته وتقابلاته، فإنه يبقى في نطاق حقله الفلسفي أو العلمي. على العكس من ذلك، لا يكتفي التأويل – كما فهمه ابن رشد – بالخروج من نص إلى آخر داخل نفس الحقل العلمي، بل إنه يقوم بخروج من نوع آخر، وهو الخروج من حقل الفلسفة نحو حقل مغاير، هو الحقل الشرعي، من أجل استدراجه واستقطابه نحو الحقل الفلسفي(٢). بل يمكن الكلام عن خروج ثالث بالنظر إلى طبيعة موضوعه وهو المجازات والمثالات. فالمؤوِّل مطالَب بالعبور من المجاز إلى المفهوم، ومن الصورة إلى المعنى، ومن الظاهر إلى الباطن. فيكون المفهوم هو المآل الذي يَؤُول إليه المجاز، فيتخذ التأويل معنى الذهاب إلى الغاية لا الرجوع إلى الأول. هكذا يتجلى الفرق بين التأويل والتفسير ؛ فاستراتيجية التأويل لا تقوم على أساس تحليل فلسفي داخلي لنص ما، كما هو الأمر في التفسير، بل على أساس ربط نصّين متقابلين وينتميان إلى جنسين مختلفين من القول، هما الوحي والفلسفة. ويكون التقابل بين هذين الجنسين عاما، يشمل الموضوع (التشبيهات/ المفاهيم)، والقوى المعرفية (الخيال/ العقل)، والغاية (المعرفة/ العمل)(٣).

إذن هناك اعتراف صريح بوجود تقابل بين الشريعة والفلسفة، غير أنه من نوع «التقابل الإضافي» الذي يقضي بوجود كل واحد من المضافين في قلب الآخر. وهذه العلاقة الإضافية هي التي تسمح للتأويل برد أحد النصين إلى الآخر، وتقريب أدواته منه. وتتم عملية

**المؤوِّل مطالَب بالعبور من المجاز إلى المفهوم، ومن الصورة إلى المعنى، ومن الظاهر إلى الباطن. فيكون المفهوم هو المآل الذي يؤول إليه المجاز، فيتخذ التأويل معنى الذهاب إلى الغاية لا الرجوع إلى الأول.**

الرد عبر تحويل الأمثال المضروبة والرموز المنصوبة إلى مفاهيم وبراهين عقلية، ونظريات فلسفية. بهذه الجهة يكون التفسير انتقالا في نفس الفضاء العقلي من العقل إلى العقل، أي شرحا عقليا لمفاهيم ونظريات فلسفية مكتوبة بلغة الحد والبرهان، بينما التأويل انتقال بين فضاءين مختلفين، من لغة الخيال إلى لغة العقل، من لغة ملغزة تمثيلية إلى لغة برهانية تعبر عن الشيء نفسه لا عن محاكيه. فهل معنى هذا أن غاية التأويل هو القضاء على التعدد الدلالي لصالح دلالة واحدة؟

## ١. ٢. التأويل: بحث عن التواطؤ في الاسم (الانفصال من أجل الاتصال)

**إذا كان التفسير يسعى إلى المطابقة مع النص بالحفر في ثنايا دلالاته، فإن التأويل يريد الاختلاف مع النص، أي صرف معناه الظاهر والحسي إلى معناه الخفي والعقلي**

بالرغم من الاختلاف الواضح في القصد والموضوع بين مقاربتي التفسير والتأويل، فإننا لا نستطيع أن نجزم بأنهما ينتميانِ إلى جنسين مختلفين، لأنه قد يبدو لنا أن هناك أمراً مشتركا بينهما وهو البحث عن «التواطؤ في الاسم»، أي البحث عن المعنى الواحد والحق الواحد. وهذا هو معنى رفعه لشعار «البرهان» في مجالي التفسير والتأويل معاً.

نعم، إن البحث عن المعنى الواحد في العلم هو ما يبرر وجوده، لأن العلم لا يقبل الاختلاف والتعارض في مفاهيمه ومبادئه وبراهينه وأحكامه، طالما أن المعرفة العلمية هي عبارة عن خواص الشيء الذاتية والضرورية والشمولية، مما يجعلها تجلب الإجماع حولها. وفي هذا الأفق، أفق الوحدة الدلالية، يصبح المعنى والحقيقة شيئا واحداً.

وتقترب الفلسفة من العلم في طلبها للوحدة الدلالية، غير أن أسماءها ومفاهيمها ومبادئها تستعصي على الوحدة المتواطئة، لا رغبة في التميز عن العلم ذي النظرة الجهوية، ولكن أيضا لكون النظرة الوحدوية لأسمائها ودلالاتها من شأنه أن يهدد وجودها وإمكان الخطاب حولها. من ثم كان لا بد من الإقرار بحل وسط يضمن تعدد معاني المفاهيم الفلسفية داخل الوحدة، فلا يمنع الاختلاف بين معاني الاسم الواحد المتعددة من الاشتراك في معنى أساسي أوّلي يكون بمثابة الخيط الناظم لها. وبسبب هذا الازدواج في دلالة أسماء الفلسفة سُمِّيت «بالأسماء المشككة»، وهي تسمية قد تسمح بتسرب التأويل إلى قلب الفلسفة.

إذن الوحدة المطلقة في العلم، والوحدة المتفاضلة أو المختلفة في الفلسفة هما اللتان اقتضتا القيام بفعل التفسير، فهل سيسمح الاختلاف الأصلي والجذري في دلالات أسماء وأمثال وقصص ورموز الشريعة بالعثور على وحدة ما تبرر الدعوة إلى تأويل برهاني؟

إن الفيلسوف الذي يتعاطى لقضايا الشريعة يكون أمام سجل قولي مختلف عن سجل قوله الفلسفي، من أجل ذلك سيكون مضطرا للتقريب بين السجلين على مستوى طريقة تبليغ معانيه وحقائقه. من هنا كان التأويل هو الأداة المناسبة لهذا الانتقال بين حقلين متباينين على الأقل في الظاهر. وبالفعل، عندما كان ابن رشد يقوم بفعل تأويل النص الشرعي لم يكن يتطلع إلى كشف معناه داخل حدوده وبأدواته الخاصة، وإنما كان ينظر إليه من خلال النص الفلسفي وبأدواته(٤).

بهذا النحو تكون استراتيجية التأويل عند ابن رشد قائمة، كما سبقت منّا الإشارة، على رد الشريعة إلى فلسفة، ورد الوحي إلى العقل، بناءً على أن النص الشرعي ينطوي على الحقيقة غير قابلة للتعدد عندما تجرَّد من غلافها الدلالي. وضمن هذه الاستراتيجية الاتصالية-الانفصالية يصبح التأويل فعلاً لتعديل معاني الألفاظ، بالانفصال عن معانيها الأصلية نحو معان مغايرة لها رغبة في التطابق معها. بعبارة أخرى، إذا كان التفسير يسعى إلى المطابقة مع النص بالحفر في ثنايا دلالاته، فإن التأويل يريد الاختلاف مع النص، أي صرف معناه الظاهر والحسي إلى معناه الخفي والعقلي. لا يتعلق الأمر إذن بمسعى لربط لفظ بشيء، أو تقييد لفظ بمعناه، وإنما بنقل اللفظ من معناه الظاهر إلى معناه الباطن، كي يساير المطلب الفلسفي. هكذا يجري الاتصال بين الشريعة والفلسفة في الخفاء!(٥)

لكن إذا كانت مقاربة التأويل الانفصالية تمكّن من النقل أو الانتقال من مجال الوحي والخيال إلى مجال المعرفة والعقل، فليس معنى ذلك أن ليست هناك علاقة علّية بين المعنيين الظاهر والباطن، لأنه لو كان الأمر كذلك لما كانت ثمة إمكانية ولا مشروعية للانتقال بينهما. فما الذي يشهد بوجود هذه العلية الدلالية بين مثال الشيء والشيء نفسه، بين المعنى التشبيهي والمعنى الفلسفي؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال، نشير بأن لغة الخيال تتميز بأنها بالأصالة لغة مزدوجة أو بالأحرى متعددة الدلالات : فهي تستعمل اللفظ الواحد أو التمثيل الواحد

للدلالة أو الإشارة إلى عدة معاني تتجاوز الظاهر إلى الباطن. وهو ما يُضفي على الخيال قدراً من الحرية في التصرف الإدراكي، بخلاف الحواس والعقل اللذين يخضعان لمنطق الضرورة البيولوجية أو العقلية ؛ مما يعني أن الخيال متحرر عن الخضوع لمبدأي الذاتية وعدم التناقض، الأمر الذي يسمح بولوج التضاد والتعارض إلى ساحة مدركاته. فينضاف تعارض الظاهر مع الظاهر إلى تقابل الظاهر مع الباطن ميزة للأقوال الشرعية(٦).

نعود إلى سؤالنا السابق، بعد هذا التوضيح، لنقول بأن ما يميز التأويل الفلسفي هو النظر إلى «الشريعة من حيث هي شريعة»، لا من حيث هي فقه أو كلام أو تصوف، وهو ما يسمح بالوقوف على معنى تشترك فيه الفلسفة والشريعة، بناءً على تنبيه من هذه الأخيرة على تأويله تأويلا برهانياً. بعبارة أخرى، إن غاية الفيلسوف من النظر في النص أو الاسم أو المثال، ذي البنية المزدوجة أو المتعارضة أو المبهمة، أن يعمل على جعل معانيه متواطئة أو قريبة من المتواطئة، وجعل أقيسته قريبة من الأقيسة البرهانية(٧). وبهذا النحو تتم إعادة كتابة الشريعة بلغة فلسفية، كيما يصبح الحوار ممكنا معها. لكن عبارات ابن رشد المترددة بشأن الغاية من التأويل هل هو الحقيقة أو المجاز، يحملنا على وضع السؤال التالي: هل بالفعل كانت غاية التأويل هي الوقوف على الحقيقة، أم على المجاز؟(٨)

إننا نعتقد بأن إعلان ابن رشد بأن الهدف من التأويل هو الوصول إلى درجة التواطؤ في الاسم المؤدي إلى المعرفة البرهانية، يعني أنه كان يسعى من ورائه إلى الوقوف على الحقيقة، لا عن المعنى، وحتى إن بحث عن المعنى فمن حيث هو مرادف للحقيقة. لم يكن البحث عن التأويل البرهاني لديه يتعلق بمعنى ذاتي مشروط بظرف لغوي أو تاريخي طارئ، وإنما بمعنى موضوعي لا يختلف فيه فيلسوفان، مما يرفع المعنى إلى مستوى الحقيقة، أي يرفع مثال الشيء إلى الشيء ذاته(٩). ولعل هذا هو منشأ عدائه للمتكلمين والمتصوفة، الذين كانوا يتركون المجال مفتوحا للاختلاف في الشريعة. التأويل الرشدي إذن هو بين الرفض القاطع للتأويل الذي تنادي به الحشوية، والتحمس الكبير له والذي تنادي به المتصوفة والباطنية. انه تأويل يتجاوز حرفية الحشوية دون أن يسقط في رمزية ومجازية المتصوفة والإسماعيلية.

إننا نتصور أن الإيمان بفكرة عدم قابلية الحقيقة للتعدد والاختلاف – وهي كما هو معلوم من نتائج نظرية البرهان – هو الذي حمل ابن رشد على القول بأن الحقيقة التي ينطوي عليها الشرع في طياته هي نفسها التي تُعلِن عليها الفلسفة بطرائق البرهان. بهذا النحو تكون وحدة الحقيقة، خصوصا تلك التي خص بها الشرعُ العلماء، هي التي تضمن إمكان الانتقال من الظاهر إلى الباطن، لأن «البرهان لا يكون إلا على الحقيقة»(١٠). في مقابل ذلك، لو انطلقنا من اعتبار النص الديني وعاءً لمعنى قابل للتعدد، ومن ضرورة البقاء داخله من أجل فهمه، فإن إمكان التأويل على النحو الذي أراده ابن رشد، أي التأويل البرهاني، سيتلاشى. لقد رأينا كيف أن تأويله يقضي «بالخروج» عن الطبيعة المجازية للنص، للعودة إليه عودة برهانية، أي يقضي بتحويل التعدد الدلالي إلى وحدة دلالية أو شبيهة بها، حتى تضمن مقداراً ما من الحمل الذاتي، وهو الشرط الضروري لكل فعل برهاني. بهذه الجهة يكون ابن رشد قد استطاع أن يجعل الشريعة قريبة من العلم والفلسفة، لأنه بتقريبه التأويل من البرهان، صارت دلالة أسماء وأمثال ورموز الشريعة شبيهة بدلالة أسماء الفلسفة، تقال بدلالة شبيهة بالتشكيك، لا باشتراك السفسطة ولا بتواطؤ العلماء. من هنا نزعم بأن دلالة التأويل في «علم العلاقة بين الشريعة والفلسفة» هي شبيهة بدلالة «علم الموجود بما هو موجود»، مما يعني أن نظرية التأويل الرشدية واقعة، في نهاية الأمر تحت وطأة نموذج الوحدة والمطابقة. ومن الواضح أنه كان من وراء سعيه إلى توحيد التفسير الفلسفي بالتأويل الشرعي–الفلسفي في أفق واحد يحكمه البرهان، يريد إثبات مجال مشترك بين الشريعة والفلسفة، هو العقل.

## ٢. دواعي تأويل الشريعة

نعود من جديد إلى السؤال الأصلي الذي حرّكنا إلى كتابة هذا القول، وهو لماذا اهتم ابن رشد بالتأويل؟ لقد سلفت منّا إشارات متفرقة إلى بعض الدواعي التي أوجبت التأويل في نظر الفيلسوف القرطبي، فلنا الآن أن نستجمع الكلام فيها. فقد بدا لنا أن هناك ستة دواع لتأويل الشريعة من قبل الحكمة، أو قراءة الوحي من قبل العقل:

١. وأول ما ينتصب أمامنا ونحن نطالع أعمال ابن رشد ذات الصلة بصدد وجوب التأويل العامل الأنتروبولوجي، وهو اختلاف فطر الناس إلى ثلاثة مستويات: خطابيين وجدليين وبرهانيين، تناظرها فئات ثلاث، جمهور ومتكلمون وفلاسفة. ذلك أن ابن رشد لم يكن يعترف بوجود هوة «معرفية» بين الخطابين الشرعي والفلسفي، وإنما فقط بما يشبه هوة «دلالية»، تعود في أصلها إلى هوة منهجية تعود بأصلها إلى اختلاف في فِطَر الناس وأفهامهم(١١). وهنا ينبغي أن ننبه إلى بالرغم من أن الاختلاف الانتروبولوجي يوجد وراء إشكالية التأويل برمتها، فإن تعليم (خطاب) الشريعة هو تعليم عام ومشترك بين جميع أصناف الناس، جمهورا ومتكلمين وفلاسفة، أي أن «الشرع إنما مقصوده تعليم الجميع»(١٢) وإيصالهم إلى السعادة التي تناسب كلَّ صنف من أصناف الناس الثلاثة كمًّا وكيفاً. إلا أن سعادة الفلاسفة تقتضي، مع ذلك، شرطاً آخر هو تحويل «التنبيهات» الشرعية للعلماء إلى نظريات فلسفية، أي إخراج ما هو موجود بالقوة في الشريعة إلى الفعل الفلسفي. هكذا تصبح الشريعة فلسفة بالقوة، تلزِم أهل البرهان إخراجها إلى الوجود، وهذا هو معنى وجوب تأويل التعليم الشرعي بالتعليم الفلسفي. وبهذا التقدير يصبح التأويل البرهاني محرِّكا لقوة الفلسفة الكامنة في الشريعة إلى الفعل، وأداة للتعايش بين السعادتين الشرعية والفلسفية. غير أن هذا لا يعني أن للفيلسوف الحق في أن يقوِّل الشريعة ما لم تقله أو تنبه إليه، فالتأويل له خطوط حمراء لا ينبغي تجاوزها، كما سنفصله فيما بعد.

٢. الداعي الثاني يتمثل في الاختلاف الدلالي بين الشريعة والحكمة. ففي كتابه الفقهي، بداية المجتهد، يعرض بطريقة أخرى – ولكنها في نهاية الأمر تلتقي مع ما رأيناه في كتبه الأخرى – لمسوغات الاختلاف الداعي إلى التأويل. فهو أحيانا يرد أسباب الاختلاف إما إلى «تردد اللفظ بين حمله على الحقيقة، أو حمله على نوع من أنواع المجاز، التي هي: إما الحذف، وإما الزيادة، وإما التقديم وإما التأخير ؛ وإما تردده على الحقيقة أو الاستعارة»(١٣). ولا يفوت ابن رشد أن يشير إلى أن اللجوء إلى للتأويل لا يكون إلا عند الضرورة، وإلا «فإنه إذا تردد اللفظ بين الحقيقة والمجاز، فالأَوْلى أن يُحمَل على الحقيقة، حتى يدل الدليل على المجاز»(١٤)؛ ونفس الأمر بالنسبة إلى الاستعارة، إذ اللجوء إلى أخذ الاستعارة مكان المعنى الحقيقي لا يكون إلا بموجب قوي: «ولا يصار إلى الاستعارة إلا لأمر يوجب الخروج عن الحقيقة»(١٥)، ولو أنه اعترف بأن «الكناية قد تقوم في مواضع مقام النص»(١٦). ونشير إلى أن ابن رشد يجعل الاسم المتردد بين الحقيقة والمجاز أحد أنواع الاشتراك في الاسم(١٧). ومما لا شك فيه أن هذا التردد لا يعني أن نفس اللفظ يدل على الحقيقة والمجاز في آن واحد(١٨).

٣. الداعي الثالث لوجوب التأويل يتعلق بأحد الشروط لوجود الفلسفة، وهو وجود المدينة واستقرارها. ذلك أن ابن رشد كان يعتقد بأن وجود المدينة واستقرارَها شرطٌ ذاتي لوجود الفلسفة واستمرارها ؛ غير أن المدينة لا يمكن أن تقوم وتستمر إلا على أساس المبادئ العملية والمبادئ الأخلاقية، والحال أن هذين النوعين من هذه المبادئ يوجدان في الشريعة، من هنا وجب الاهتمام بصلة الشريعة بالفلسفة. بعبارة أخرى، بدون «المبادئ العملية» التي تكفل تدبير المدينة، أي تدبير العلاقة بين مؤسسات الدولة والمجتمع قصد توفير العدالة السياسية والاجتماعية ؛ وبدون «المبادئ الأخلاقية» التي تقوم بتدبير العلاقات الفردية قصد تأمين الفضيلة، لا يمكن أن تقوم المدينة، وبالتالي الفلسفة. من هنا كان على القول الفلسفي أن ينظر في هذين الضربين من المبادئ (العملية والأخلاقية) نظرة فلسفية من أجل اكتشاف الجامع بين الشريعة والفلسفة. هكذا ينضاف الشعور بأهمية المدينة بالنسبة لوجود الفلسفة – بالإضافة إلى وجود الإنسان – كأحد العوامل التي توجب على الفيلسوف القيام «بالتأويل البرهاني».

٤. الداعي الرابع لوجوب التأويل يتعلق بظاهرة التعارض الموجودة في نصوص الشريعة. ذلك أن الشريعة ليست مجرد حِكَم أخلاقية أو تدبيرات سياسية أو نصائح عملية، بل هي أيضا نظام من المعتقدات والأحكام النظرية، التي تكوِّن رؤيةً معيَّنة للعالم. غير أن الشريعة لا تعرض جوانبها النظرية عرضاً صريحاً متماسكاً على نحو برهاني، وإنما تشير إليه على شكل تنبيهات حثًّا للعلماء على الإقدام على تأويلها تأويلا برهانيا. وترِد هذه «التنبيهات» تارة على هيئة تضاد بين نفس الجنس من «الآيات الظاهرة»(١٩)؛ وتارة على شكل تقابل بين جنسين مختلفين من الآيات، أي

بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات ؛ أحيانا على هيئة اختلاف في الاصطلاح اللغوي الشرعي والفلسفي، كاستعمال الشريعة لمصطلحي الخلق والفطور بدل الحدوث(٢٠)؛ وأحياناً أخرى على شكل تعارض بين المنطوق الشرعي والنظر البرهاني(٢١). إذن التقابل والتشابه، أي العواصة والإشكال أصبحت إشارات وتنبيهات للفلاسفة للقيام بالتأويل العلمي. لكن علينا أن نشير أن للتنبيه جانبا سلبيا، وهو أن ما لم يأذن به الشرع لا يمكن أن يؤوَّل، مما يعني أن التأويل لا ينصب على النص الشرعي ككل، بل على مساحة محدودة(٢٢). وقد لعب هذا التعارض الداخلي بين النصوص الشرعية، أو الخارجي بين النصوص الشرعية والنصوص الفلسفية في الأحكام والمصطلحات، دور أحد المحركات نحو التأويل لغاية اكتشاف «الحقيقة البرهانية» التي تختفي وراء التعارضات اللغوية والنظرية.

إن الاعتبارات السابقة تبين لنا أن التأويل عند ابن رشد قائم على مصادرة قبْلية تتمثل في نفي وجود تعارُض حقيقي بين الشريعة والحكمة. وهذا يعني من جهة أخرى أن ليس هناك سبب عميق وجدي لممارسة التأويل كما هو الحال بالنسبة للإسماعيلية من الشيعة، الذين يعتبرون التأويل أرقى العلوم، ولذلك متى كان اللفظ واضحا والمعنى جليا فلا حاجة للتأويل بالنسبة لابن رشد. والحال أنه بالنسبة لابن رشد معظم ما ورد في النص القرآني ينتمي إلى المعاني والألفاظ الواضحة، ولهذا نجده ينتفض ضد استباحة التأويل من قِبَل الجميع، أو إقحام النظريات الفلسفية التي لم ترد في الشريعة(٢٣).

٥. من جهة أخرى، يقرأ ابن رشد ظاهرة انقسام الشرع إلى ظاهر وباطن بمفهومين مترابطين، أحدهما موضوعي يخص موضوع التأويل، وهو خفاء أو عواصة أو تشابه بعض معاني الموجودات، كالروح والمعاد والرؤية (رؤية الله في الآخرة)، والثاني ذاتي يخص الإنسان، وهي لطف الشريعة بالجمهور بأن ضرب لهم الأمثال والأشباه. من هنا يظهر من جديد أن التعارض صفة ذاتية للأمثال والأشباه، أي لفعل الخيال، ولا يمكن تلافيه إلا بفعل للعقل: «وأما الأشياء التي لخفائها لا تعلم إلا بالبرهان، فقد تلطف الله فيها لعباده – الذين لا سبيل لهم إلى البرهان إما من قبل فطرهم، وإما من قبل عادتهم، وإما من قبل عدمهم أسباب التعلم- بأن ضرب لهم أمثالها وأشباهها، ودعاهم إلى التصديق بتلك الأمثال، إذا كانت تلك الأمثال يمكن أن يقع التصديق بها بالأدلة المشتركة للجميع، أعني الجدلية والخطابية، وهذا هو السبب في أن انقسم الشرع إلى ظاهر وباطن، فإن الظاهر هو تلك الأمثال المضروبة لتلك المعاني. والباطن هو تلك المعاني التي لا تنجلي إلا لأهل البرهان»(٢٤). وعندئذ يتبدل دور التأويل، فهو بدلاً من أن يقوم بدور البحث عن «الجامع بين الأمور المتعارضة»، يقوم بدور نقل الأمثال والأشباه إلى لغة المفاهيم والحدود، أي الانتقال من مثالات الأشياء إلى الأشياء بنفسها، وذلك بترجمة لغة الخيال إلى لغة العقل، وتحويل الرمز والاستعارة والمجاز إلى المفهوم والمبدأ والنظرية. وهذا النقل هو تعبير عن انتقال آخر من مجال الخطابة والشعر إلى مجال البرهان، ومن مجال الظن إلى مجال اليقين.

**استراتيجية التأويل لا تقوم على أساس تحليل فلسفي داخلي لنص ما، كما هو الأمر في التفسير، بل على أساس ربط نصين متقابلين وينتميان إلى جنسين مختلفين من القول، هما الوحي والفلسفة**

٦. وقد يكون التنبيه إلى ضرورة التأويل عن طريق السكوت، وكأنه ليس من واجب الشرع أن يتكلم في جميع الأشياء مع جميع الناس، لأن نشر بعض الأشياء ليس من مصلحة بعضهم. لقد كان ابن رشد يقول بأن: «هكذا ينبغي أن يكون حال صاحب البرهان في كل شريعة، وبخاصة شريعتنا هذه الإلهية، التي ما من مسكوت عنه فيها من الأمور العلمية إلا وقد نبه الشرع على ما يؤدي إليه البرهان فيها، وسكت عنها في التعليم العام»(٢٥).

٧. وبوسعنا أن نتكلم عن داعي خطابي للتأويل، يتمثل في رغبة ابن رشد في الذود عن القول الفلسفي، لا من أجل نصرة جماعة دينية ضد جماعة أخرى، أي نصرة الحق بما هو حق طائفة من الطوائف، كما هو حال الفرق الكلامية والصوفية، وإنما من أجل نصرة الحق بما هو حق، سواء على مستوى الشريعة أو على مستوى الحكمة.

قصارى القول، إن الخروج من أزمة التعارض بين المعاني والحقائق، يتم بما يسميه ابن رشد بـ«وجوب النظر التام في أصل الشريعة»(٢٦)، أي بتحويل المعنى الشرعي من صورته الحسية والرمزية إلى صورة عقلية مجردة، وهذا هو «التأويل البرهاني»، الذي هو، في حقيقة الأمر، إجابة على سؤال خطير يتعلق باحتمال وجود وتعايش أفقين ميتافيزيقيين متباينين في نفس الفضاء الفكري الواحد، الأفق الشرعي والأفق الفلسفي.

## ٣. حدود تأويل الشريعة

سبقت منا الإشارة إلى أن ابن رشد لم يكن من أولئك الذين يرون بأن الشريعة كلها مستباحة للتأويل، ويسمحون بإطلاق العنان للمتأوّلين أن يؤولوها كيفما شاءوا، وبأي قدر شاءوا، وفي أي أمر شاءوا، بل إنه وضع مسطرة أدبية وأخلاقية قيدت التأويل بجملة من الضوابط لغاية أن يضمن له أن يكون «تأويلا برهانيا». وتتوزع هذه الضوابط على العناصر الثلاثة المكونة للتأويل: الذات والموضوع والمنهج.

### ٣. ١. حدود التأويل بالنسبة للذات: من المعرفة التمثيلية إلى المعرفة البرهانية

**ان التأويل عند ابن رشد قائم على مصادرة قبلية تتمثل في نفي وجود تعارُض حقيقي بين الشريعة والحكمة**

لقد حث ابنُ رشد أهلَ البرهان على تعاطي تأويل الشريعة، معتبراً إياه بمثابة واجب ديني عليهم القيام به، وكل من يحرمهم من ممارسة واجبهم هذا يعتبره ابن رشد خارجا عن الدين(٢٧). غير أنه لكي يكون الإنسان من «أهل التأويل»، عليه أن يكون متحليا بالفضائل الشرعية، و«أن يتمادى به الزمان والسعادة»، أي أن تكون له قدم راسخة في الممارسة العلمية(٢٨).

وقد خصّ أبو الوليد الفلاسفة وحدهم بواجب التأويل، لأنهم في نظره ينفردون دون غيرهم بخصال ثلاث: حيازتهم على فطرة فائقة لقبول العلوم، واتصافهم بالثبات، ثم انتمائهم إلى أهل الفراغ(٢٩). وهي شروط من الصعب توفرها لدى العامة، لأن هؤلاء «لا يقع لهم التصديق إلا من قبل التخيّل»(٣٠). وتجمع هذه الخصال الثلاث بين ما هو فطري (العقل)، وما هو نفسي أخلاقي (الثبات)، وما هو اجتماعي (وهو الفراغ الذي لا تتأتى إلا لمن لهم مرتبة اجتماعية راقية في المجتمع). وهذه الخصال، كما يبدو من ظاهرها، تميز العقل البرهاني الذي يقتضي استعمال المقدمات النظرية، وربط بعضها ببعض في سلسلة طويلة، كما يتطلب، بالإضافة إلى القدرة أو الفطرة الفائقة، الزمن للبحث عن العلاقات وحل الصعوبات التي تثيرها.

ومعنى ذلك، في المقابل، أنه حرّم على العامة القيام بهذا الفعل الخطير، لأن «تأويل غير أهل البرهان له وإخراجه عن ظاهره كفر في حقهم أو بدعة»(٣١). ولم يكتف ابن رشد بتحريم أو تبديع ممارسة التأويل على الجمهور، بل وحرّم عليهم أيضا الإطلاع عليه، مما استوجب في المقابل إذاعة أهل التأويل لمضامينه في الساحة العمومية التي يقتات منها الجمهور.

نفهم من هذا أن ابن رشد لم يكن يرى غضاضة في أن يكون الجمهور من المشبِّهة، بل إنه يوجب عليهم أن ينظروا إلى الذات والصفات الإلهية من خلال المقاييس البشرية. على العكس من ذلك، لم يكن يسمح للخواص أن يأخذوا ألفاظ التشبيه الواردة في القرآن والحديث بمعانيها الحقيقية، بل يوجب عليهم أن يؤولوها بما يفيد التنزيه. وهذا ينمّ عن موقف مزدوج صريح بالنسبة للإنسان: فإذا كان على الجمهور أن يأخذ الألفاظ بمعنى متواطئ، فإن على من الخواص أن يأخذها بمعنى مشترك أو على الأقل بمعنى يفيد التفاضل والتراتب داخل معنى واحد.

لقد ألزم ابن رشد الجمهور بالتقيد بطريق آخر يكفيهم لبلوغ سعادتهم، سمّاه أحيانا «بالتعليم التمثيلي» أو «بالقول المثالي»(٣٢)، وأحيانا أخرى «بالتعليم المشترك أو العام»(٣٣)، وهذه في الحقيقة أسماء مختلفة لمسمى واحد هو طريق التقليد، لأن التأويل لا يمكن إلا أن يعكر صفو تصديق الجمهور وسعادته. ولذلك اعتبر «التعليم المشترك» «رحمة للناس». وقد استند الشرع في ذلك، كما مر بنا، إلى مبدأ تفاوت فئات الناس في مقدار المعرفة الذي تحتاجه كل فئة منهم لتحقيق سعادتها الخاصة التي تحصل بالتصديق بمعتقداتها. فمن الناس من يحتاج إلى البرهان لحصول اليقين، ومنهم مَن يحتاج إلى الجدل لحصول الظن، ومنهم من يكتفي بالتعليم التمثيلي لحصول الإقناع(٣٤). ومن المعلوم أن التعليم التمثيلي، أو القول المثالي، ينتمي إلى مجالي الخطابة والشعر، الذي يوسعه أحيانا ليضم مجال الجدل. ولكون هذا الطريق عاما، فلم يستثن ابن رشد البرهانيين منه إذ «لما كان «الصنف الخاص من الناس» إنما يتم وجوده وتحصيل سعادته بمشاركة الصنف العام، كان التعليم العام ضروريا في وجود الصنف الخاص وفي حياته»(٣٥).

إذن، الخواص والجمهور كلاهما يعرف الحق، غير أنه بينما يعرف الفلاسفة والعلماء الحقَّ بنفسه، فإن الجمهور يعرفون الحق من خلال مثالاته وتشبيهاته. هل هناك صلة بين الحقين؟ نعم، فالحق واحد، والاختلاف هو فقط في جهات إدراكه. وهذا يعني أن العلاقة بين «الحق الذاتي» و«الحق الشبهي» هي من نمط التشكيك في الاسم، أي أنهما يشتركان في الجوهر ويختلفان في الجهة والكيف. الجمهور يعرف هو الآخر

الصفات الإلهية ويتبين مقاصد الأقوال الإلهية والنبوية ذات المعاني الخفية، ولكنه يعرفها عن طريق التشبيه، أي أنه يعرفها معرفة حسية أو خيالية. أما الخواص فيعرفون تلك الصفات بطريقة عقلية، بفضلها يتم تحويل التشبيه إلى تنزيه ببراهين منطقية معقدة. بعبارة أخرى، إن معرفة الجمهور للذات والصفات الإلهية ليس من باب الجهل الذي يؤدي إلى الكفر، بل من باب الإيمان، ومن ثم لا يحق للعلماء والمتكلمين أن يفرضوا نظرياتهم ومذاهبهم على الجمهور. من هنا تبدو نظرية التأويل الرشدية في جوهرها دفاعا عن الجمهور. إنه يقبل من الجمهور أن يقولوا بالتواطؤ بين الصفات الإلهية والبشرية (الإرادة، العلم، الخ.)، ولكنه لا يقبل ذلك من العلماء، بل يطلب منهم أن ينظروا إلى تلك الصفات من خلال التقابل، فتغدو العلم والحياة والإرادة والقدرة التي لله مضادة للإرادة التي للإنسان.

إن إشكال التأويل عند ابن رشد يحيلنا على إشكالات التقابل بين الخاصة والجمهور، بين المعرفة العقلية والمعرفة التمثيلية الخيالية. ومع ذلك فإننا نتخيل بأن هذا التقابل ليس ضديا، وإنما هو تقابل إضافي، لا سيما وأننا نعلم بأن نظرية المعرفة الرشدية ترى بأن المعنى العقلي يوجد في جوف الصورة الخيالية.

## ٣. ٢. حدود التأويل بالنسبة للموضوع: من الدلالة المزدوجة إلى الإيمان المزدوج

القاعدة الأساسية في «علم التأويل» الرشدي أن لا تنظر إلى المعاني الشرعية على حد سواء، بل يجب تقسيمها وتصنيفها طبقا لمعايير باب «التصور» من علم المنطق(٣٦). وقد قسمها قسمة أولى إلى صنفين، صنف غير قابل للقسمة، وآخر قابل لها ؛ ثم قسم الصنف الأخير قسمة أخرى إلى أربعة أصناف، لتلتئم من القسمتين خمسة أصناف من المعاني التي يتكون منها الشرع. وقد كان معتمد ابن رشد في تقسيمه لمعاني الشرع معيارين: معيار تطابق المعنى مع الموجود أو عدم تطابقه معه، ومعيار إدراك علة ضرب المثال، أو لماذا ضُرب المثال.

١) الصنف الأول من معاني أسماء الشرع يتوفر على المعيارين، فهو غير قابل للقسمة لأن معناه «الذي صرح به هو بعينه المعنى الموجود بنفسه»(٣٧). وهذه طريقة أخرى للتعبير على المبدأ الذي اشتهر به ابن رشد والقائل بأن «الحق لا يضاد الحق»(٣٨)، إذ لمّا كان الحق واحدا بالعدد، فهو غير قابل للقسمة. وهذه المطابقة بين المعنى الخطابي والمعنى الوجودي هو ما يجلب عليها إجماع المسلمين بشأن عدم احتياجه إلى تأويل. والحكم المستخلص من هذه المطابقة هو تحريم تأويلها على الجميع، جمهورا وخاصة، وبكيفية قاطعة(٣٩).

٢) أما الصنف الثاني من المعاني المصرح به في الشريعة فهو على العكس من السابق، أي الذي «لا يكون المعنى المصرّح به في الشرع هو المعنى الموجود، وإنما أخذ بدله على جهة التمثيل»(٤٠). ولكونه كذلك، أي ليس الشيء نفسه، فقد قبل الانقسام إلى أربعة أنواع تبعاً لكيفية إدراكه، والتي تعكس درجة القرب أو البعد بين معنى المثال ومعنى الموجود. ودرجة القرب المعرفي تجعل الأنواع الأربعة لمعاني الشرع متقابلة مثنى مثنى حسب حكم المثال أو الشيء الذي هو مثال له بالقياس إلى مقدار معرفتنا به. فالصنف الثاني من معاني الشرع هو الذي لا نعلم لا المثال ولا وجوده إلا «بمقاييس بعيدة ومركبة، تُتَعلّم في زمان طويل وصنائع جمة ليس يمكن أن تقبلها إلا الفطر الفائقة»(٤١)، وهذا الصنف «فتأويله خاص في الراسخين في العلم، ولا يجوز التصريح به لغير الراسخين»(٤٢)، ومن هذا الصنف آية الاستواء وحديث النزول.

٣) والصنف الثالث على العكس من السابق يُعلَم المثال وعلاقته بوجوده بمقاييس قريبة، ولذلك «فتأويله هو المقصود منه والتصريح به واجب»(٤٣)؛

٤) الصنف الرابع «أن يُعلَم بعلم قريب أنه مثال الشيء، ويُعلم لماذا هو مثال بعلم بعيد»٤٤ كقوله عليه السلام «الحجر الأسود على يمين الله في الأرض»(٤٥)؛

٥) الصنف الخامس والأخير على العكس من السابق «وهو أن يُعلَم بعلم قريب لماذا هو مثال، ويُعلَم بعلم بعيد أنه مثال»(٤٦). وبشأن هذا الصنف يتردد ابن رشد في شأن الحكم بتأويله «فيحتمل أن يقال إن الأحفظ بالشرع ألا تُتَأول هذه، وتبطل عند هؤلاء الأمور التي ظنوا منْ قِبَلها أن ذلك القول مثال، وهو الأَوْلى. ويحتمل أيضا أن يُطلَق لهم التأويل لقوة الشبه الذي بين ذلك الشيء وذلك الممثل به»(٤٧).

ونظر ابن رشد إلى مسألة التأويل في كتاب الفصل من خلال علاقتي التصور والتصديق، والمقدمات والنتائج،

ولكن المضمون هو نفسه تقريبا، أي أن الأمر يتعلق بعلاقة الأشياء بمثالاتها. ومن الواضح أن اللغة المنطقية غلبت على هذه النظرة، حيث قسم طرق الشريعة إلى أربع كلها ذات طبيعة خطابية أو جدلية، غير أن بينها تفاضل في اليقين بين المقدمات والنتائج، أو بين الأشياء ومثالاتها: ١) هذا الضرب من القضايا يناظر الضرب الأول من قسمة المناهج، أي أن معناها وحكمها، أو تصورها وتصديقها، يقينيان، ولو أنهما ينتميان إلى مجال الخطابة والجدل. فالمقدمات يقينية، والنتائج مطابقة للأشياء نفسها، وحكم هذه القضايا أنها ولا تحتاج إلى تأويل(٤٨) ٢) «أن تكون المقدمات، مع كونها مشهورة أو مظنونة، يقينية، وتكون النتائج مثالات للأمور التي قصد إنتاجها»(٤٩)، وهذا يتطرق التأويل لنتائجه ؛ ٣) والقياس الثالث عكس الثاني، وهو أن تكون النتائج هي الأمور التي قصد إنتاجها نفسها، وتكون المقدمات مشهورة أو مظنونة، من غير أن يعرض لها أن تكون يقينية، وهذا لا يتطرق إليه تأويل، أعني لنتائجه، وقد يتطرق لمقدماته»(٥٠) ٤) والقياس الرابع تكون مقدماته غير يقينية، ونتائجه مثالات لما قصد إنتاجه، وهذا القياس لا يؤوله إلا الخواص(٥١).

وللتذكير نشير إلى أن حدود التأويل مرتبط خاصة بمبادئ الشريعة وببعض لواحقها كالمعجزات. غير أن تعامله مع النوعين من المبادئ التي تنطوي عليهما الشريعة، وهما النظرية والعملية، لم يكن على حدّ سواء. فقد كان مَرِناً بالنسبة للأولى، في حين كان صارما فيما يتعلق بالمبادئ العملية.

ونبدأ بالمبادئ العملِية للشريعة التي رفض ابن رشد بحزم أن تكون موضع جدل أو تأويل عقلي(٥٢). وقد أرجع ذلك إلى سببين، أولهما سياسي أخلاقي سبقت الإشارة إليه، وهو أن «جَحْدَها [المبادئ العملية] والمناظرَة فيها مبطل لوجود الإنسان»(٥٣)، لكونها أساس الفضيلة والدولة، مستخلصاً من ذلك أن كل مسّ بها، سواء من جهة الجدل أو التأويل، تهديد لاستقرار المدينة، وبالتالي لوجود الإنسان بما هو حيوان مدني(٥٤). والسبب الثاني وراء منعه تأويل المبادئ العملية ذو طبيعة معرفية، وهو أن مبادئ الشريعة «تفوق العقول الإنسانية»(٥٥)، ومن ثَم لا أمل للعقل الإنساني في الوصول إلى حقيقتها عن طريق التأويل البرهاني أو الجدل الكلامي.

وهنا لا بد أن نميز بين الحدود «العقلية»، التي وضعها ابن رشد في وجه عقل الراسخين في العلم، والحدود «الخيالية» التي جعلها حاجزا أمام عقل الجمهور للوصول إلى المطالب النظرية. ذلك أنه إذا كان عقل الجمهور، وهو بالتعريف عقل عملي، لا يستطيع إدراك الأمور المتقابلة والخفية لتجاوزها عتبة الخيال، فإن عقل الفيلسوف، وإن كان قادرا على إدراك تلك الأمور، يعجز عن إدراك بعض الغيبيات بسبب تجاوزها عتبة العقل. لقد شكلت نظرية «قصور العقل» إزاء بعض الموضوعات الشرعية، أحد العناصر المكوِّنة لنظرية التأويل الرشدية. فقد كان يرى من الأفضل التسليم بما جاء به الوحي بالنسبة للموضوعات الشائكة، وهو ما سماه بالإدراك الشرعي؛ لكن إن كانت هناك إمكانية للإدراك العقلي لتلك الأمور، مع موافقة ذلك الإدراك للإدراك الشرعي، فسيكون أتم معرفة. إن عدم وفاء الشريعة بمقتضيات البرهان في عرضها لبعض القضايا الخفية ليس دليلا على قصور فيها، وإنما رحمة بها للناس. فهي توجه خطابها للجميع، جمهورا وخواصا، لذلك غلبت على خطابها الأقيسة التمثيلية المناسبة لعقل الجمهور: «والفلسفة تفحص عن كل ما جاء في الشرع، فإن أدركته استوى الإدراكان [الفلسفي والشرعي]، وكان ذلك أتم في المعرفة ؛ وإن لم تدركه أعلمت بقصور العقل الإنساني عنه وأن يدركه الشرع فقط»(٥٦). وبهذه الحيثية يصبح الوحي أداة من أدوات الإدراك النظري، وليس فقط منبع العقيدة والفضيلة والسعادة العملية.

أما بالنسبة للمبادئ النظرية، أو كما يسميها المبادئ العِلْمية، فقد كان، كما قلنا، مَرِناً إزاءها. ففي البداية نجده يضع ميزانا للحسم في شأن قابليتها للتأويل أم لا، وهو ميزان الوضوح الذي هو أن يعطينا القول الشيء نفسه، لا مثاله. وبناء على هذا المبدأ يستبعد أبو الوليد الآيات المحكمات من مجال التأويل، لكونها تعرض للمبادئ العلمية عرضا بيّنا طبقا لهذا الميزان. وهنا لا يتردد ابن رشد في أن يتخذ صفة القاضي، فيصدر أحكاماً قاسية في حق مَن يُقدِم على تأويلها، حيث أدخل تأويلها، أي تأويل مبادئ الشريعة التي تعطينا «الشيء بنفسه» لا مثاله كالقول بالسعادة والشقاء الأخريين، في باب الكفر ؛ في حين أدخل تأويل ظاهر ما بعد المبادئ، في باب البدعة(٥٧).

أما عندما تكون الأقوال الشرعية غير بيّنة بنفسها، أي

تكون من المتشابهات، فإن التأويل يصبح واجبا ولكن فقط على الراسخين في العلم، وحملهم على ظاهره يعتبر كفراً وهذا ما نفهمه من قوله «إن هاهنا ظاهرا يجب على أهل البرهان تأويله ؛ وحملهم إياه على ظاهره كفر... ومن هذا الصنف آية الاستواء وحديث النزول...»(٥٨). ومع ذلك، فقد وضع شرطين لتأويل الظاهر المتشابه من الآيات: أولهما أن تكون تلك المبادئ موضوع تنبيهٍ من قبَل الشرع، وإلا فقد تكون «الظاهرية في الأمور العلْمية أسعد من الظاهرية في الأمور العمَلية»(٥٩). ويأخذ التنبيه هنا معنى فتح الأبواب أمام الاجتهاد في الفهم؛ وقد أشرنا إلى أنه قد لا يكون مباشرا، إذ يكفي أن يكون القول الشرعي متشابها، غامضا، أو متناقضا، لكي نعتبر ذلك تنبيها للعلماء. غير أنه ليس من السهل إدراك التناقض في الأقوال، فالعوام مثلا لا تستطيع إدراكه. هكذا يصير التنبيه، وكذا إدراك التنبيه، شرطا ذاتيا لإيمان الراسخين في العلم، وبالتالي لوجودهم الأفضل. والشرط الثاني المشهورُ جداً لدى القدماء من اليونان والمسلمين وغيرهم، يتمثل في عدم إذاعة الخواص لتأويلاتهم البرهانية على غير فئتهم. وقد رفع ابن رشد هذا الشرط إلى مرتبة الفرض الواجب على الفيلسوف الراسخ في العلم التقيد به، أنه إن «عَرَض له تأويل في مبدأ من مبادئها، ففرْضُه ألاّ يصرح بذلك التأويل، وأن يقول فيه كما قال سبحانه؟ والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا»(٦٠).

وكما أشرنا، تدْخل المعجزات ضمن الموضوعات التي منَع ابن رشد تأويلها، أو سمح بتأويلها بشروط. فبعد أن رفع صحيح المعجزات إلى مرتبة «مبادئ تثبيت مبادئ الشرائع» التي هي «مبادئ الفضائل»(٦١)، انتهى إلى القول بأن «الاعتراض على معجزة إبراهيم عليه السلام شيء لم يَقُلْه إلا الزنادقة من أهل الإسلام»(٦٢).

### ٣. ٣. حدود التأويل المنهجية:

بغض النظر عن قاعدة الاحتياط اللغوي، والمتمثلة في عدم الإخلال بقواعد اللغة العربية»(٦٣)، وضع ابن رشد حدودا منهجية للتأويل الفلسفي للشريعة نذكر من بينها قاعدتين أساسيتين. أولهما تلك القاعدة المنهجية المقابلة لمبدأ اطراد الشاهد على الغائب الذي يقوم عليها التأويل الكلامي الأشعري، والقائلة بضرورة مراعاة التضاد بين الغائب والشاهد فيما يقال من الأسماء لوصف ما هو إلهي من جهة، وما هو إنساني وما هو طبيعي من جهة ثانية، إذ «كيف ينتقل الحكم من الشاهد الى الغائب وهما في غاية المضادة؟ وإذا فهم معنى الصفات الموجودة في الشاهد وفي الغائب ظهر أنهما باشتراك الاسم اشتراكا لا تصح معه النقلة من الشاهد إلى الغائب»(٦٤). بعبارة أخرى، حرص ابن رشد على الابتعاد عن دلالة التواطؤ بين ما يقال على الله وما يقال على الإنسان من صفات وأفعال، ودعا إلى الالتزام بدلالة الاشتراك في الاسم فيما يقال على الشاهد وما يقال على الغائب(٦٥). لقد كان المتكلمون يُسقطون معاني الشاهد على الغائب، فينظرون إلى صفات الله من خلال صفات الإنسان، مما يستوجب القول بأنه خاضع لنفس الطبيعة ونفس الآلية التي يخضع لها الإنسان. هكذا فعل الغزالي عندما كان يعاند الفلاسفة فيما يخص نظريتهم في السببية، حيث تصور الإرادة والفعل الإلهيين على غرار الإرادة والفعل الإنسانيين من حيث البناء والعوامل الدافعة لهما(٦٦)، مما جعل أبا الوليد ينعت فرقته من المتكلمين الأشاعرة بالمجسِّمة، لأنهم «جعلوا الإله إنسانا أزليا»(٦٧)، انطلاقا من مبدأ اطراد الشاهد والغائب(٦٨).

العمل على إثبات قابلية المعاني الدينية للبرهنة، أي لكي تتحول إلى معرفة علمية، لا يتعارض مع الإيمان. لكن أي إيمان؟ إنه إيمان العلماء والفلاسفة. أما إيمان العوام فليس بقابل للبرهنة أو التحول إلى معرفة علمية ولا حتى إلى آراء جدلية. إذن هناك إيمانان: إيمان برهاني، وإيمان خطابي، أو «الإيمان الذي يكون من قبَل البرهان، وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتأويل»(٦٩)، والإيمان الخطابي الذي يكون «لا من قبَل البرهان». غير أن هذين الإيمانَيْن لا يتعلقان بحقيقتين مختلفتين، وإنما بحقيقة واحدة، لكنها تحتمل شكلين من الاعتقاد: اعتقاد بلا معرفة، أو قل بمعرفة حسية خيالية، واعتقاد بمعرفة برهانية، أي علمية.

إن القول بالتأويل المحدود معناه أن ابن رشد لم يكن يقول بأن البرهان هو الطريق الوحيد إلى الحق، فقد نصل إليه عن طريق الإيمان بالظاهر البيّن بذاته والذي لا يقبل التأويل. لقد كان ابن رشد يكِنّ للأقاويل الشرعية تقديرا كبيرا، إذ يقول عنها «فإن هذه الأقاويل الموضوعة في الشرع لتعليم الناس، إذا تؤملت يشبه أن

**قد خصّ أبو الوليد الفلاسفة وحدهم بواجب التأويل، لأنهم في نظره ينفردون دون غيرهم بخصال ثلاث: حيازتهم على فطرة فائقة لقبول العلوم، واتصافهم بالثبات، ثم انتمائهم إلى أهل الفراغ**

يَبلغ من نصرتها إلى حد لا يخرج عن ظاهرها ما هو منها ليس على ظاهره إلا من كان من أهل البرهان، وهذه الخاصية ليست توجد لغيرها من الأقاويل، فإن الأقاويل الشرعية المصرح بها في الكتاب العزيز للجميع لها ثلاث خواص دلت على الإعجاز: ١) إحداها أنه لا يوجد إقناعاً وتصديقاً للجميع منها؛ ٢) والثانية أنها تقبل النصرة بطبعها، إلى أن تنتهي إلى حد لا يَقِف على التأويل فيها، إن كانت مما فيها تأويل، إلا أهلُ البرهان ؛ ٣) والثالثة أنها تتضمن التنبيه لأهل الحق على التأويل»(٧٠).

ومن توابع القول بمحدودية التأويل المضار التي يحدثها إن هو تجاوز حدوده، وأهم تلك المضار إبطال حكمة الأقوال الشرعية وفعلها المقصود في إفادة السعادة الإنسانية، ووقوع في الأخطاء التي تورث الكفر، ومنها هلاك الجمهور وفساد المدينة، وتمزيق الشريعة وإبطال الحكمة(٧١). إجمالاً وفي أحسن الأحكام، كان ابن رشد يعتبر التأويل «بدعة» يجب رفعها، إلا إذا فَرَض نفسه على أهل العلم والبرهان، عندئذ يصبح واجبا.

**لم تكن غاية التأويل عند ابن رشد الوقوف على بواطن وأسرار المأثور الشرعي كما هو الأمر عند الشيعة أو لدى أصحاب التأويل المسيحي، كما لم يكن تأويله تأويلا أخلاقيا للرموز والقصص الدينية كما سيفعل كانط، وإنما أراد أن يكون تأويله تأويلا نظريا**

## ٤. الطابع النظري للتأويل الرشدي

لم تكن غاية التأويل عند ابن رشد الوقوف على بواطن وأسرار المأثور الشرعي كما هو الأمر عند الشيعة أو لدى أصحاب التأويل المسيحي، كما لم يكن تأويله تأويلا أخلاقيا للرموز والقصص الدينية كما سيفعل كانط، وإنما أراد أن يكون تأويله تأويلا نظريا. والقضايا العقدية الواردة في المأثور ذات الطابع النظري تتصل إما بذات الله وصفاته، كالوحدانية والعلم والقدرة والإرادة والخلق والفعل والسمع والبصر؛ أو بعلاقته بالعالم، كالحدوث والقدم والإمكان والسببية ؛ أو بعلاقته بالإنسان، كالفعل والفاعل والإرادة والقدرة ؛ أو بالآخرة، كالمعاد والرؤية والبعث. وكما قلنا، لم ترد هذه القضايا معروضة عرضاً واضحا بيّنا، وإنما بشكل خفي وغامض. أو بعبارة أرسطية، ترد الأحكام والقضايا النظرية في القرآن والحديث بالقوة لا بالفعل، لذلك كان على التأويل أن يقوم بدور إخراج ما بالقوة في الشريعة إلى الفعل. وقد استعمل ابن رشد نفسه لفظ «الإخراج»، الذي ينتمي إلى الفلسفة الطبيعية، لتعريف التأويل في مستهل فصل المقال، أي أنه نقل مصطلح «الإخراج» من علم الطبيعة إلى مجال الدلالة.

والإخراج إلى الفعل معناه تنظير قضايا واردة في المأثور بشكل جنيني، تنتمي إلى مباحث الطبيعيات والنفسيات والإلهيات والأخرويات، باستعمال جملة من القواعد والمبادئ الفلسفية سبق أن عرضنا لها، من أجل أن تصبح تلك القضايا متناسبة مع النظريات الميتافيزيقية والعلمية للفلاسفة، أي من أجل ان تغدو موافقة للعقل. وهذا ما يفسر ربطه التأويل بالبرهان والحقيقة: «فإن كان هذا الإيمان الذي وصف الله به العلماءَ خاصا بهم، فيجب أن يكون بالبرهان، وإن كان بالبرهان فلا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل قد أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة، والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة»(٧٢).

إذن الإخراج إلى الفعل معناه استعمال الوسائل العقلية، من مبادئ ومناهج ونظريات، مما يعني من جهة بأن الغامض والمتشابه من المأثور الشرعي لا يمكن فهمه بالمأثور فقط، بل يقتضي تجاوزه إلى منظومة علمية تتمثل في الفلسفتين الأولى والثانية؛ وهذا يعني من جهة ثانية بأن الشريعة قابلة للتواصل مع العقل الأمر الذي يدل على أنها تنطوي على نواة عقلية، وبأن الإنسان قادر على أن يدركها بطرقه البشرية. من أجل هذا صاغ ابن رشد عبارته متناقضة الأطراف «التأويل البرهاني» أولا للتعبير عن حاجة المأثور إلى العقل، وحاجة العقل إلى المأثور، وثانيا لتحييد الجانب الذاتي من التأويل لصالح الجانب الموضوعي والكلي الذي يمثله البرهان. فكلمة البرهان في تعبير «التأويل البرهاني» هي من أجل إفراغ التأويل من حمولته الانفعالية والذاتية.

ومع ذلك، أي بالرغم من تحويله التأويل إلى فعل «برهاني»، فإن هذا الأخير ظل يحتفظ بلحظة جدلية تتمثل في مواجهة التأويلات الكلامية والصوفية، قصد الوقوف على الحق، الذي هو لحظة البرهان. غير أن ارتباط التأويل بالبرهان لا يعني أبداً أن التأويل صار تفسيراً عند ابن رشد، لأن التفسير هو حركة انتقال من معنى برهاني إلى معنى برهاني آخر داخل النص الفلسفي، بينما يبقى التأويل أداة لقطع البرزخ الذي يفصل الشريعة عن الفلسفة، أي أنه يبقى أداة للنظر في التخوم الملتبسة الرابطة بين هذه الحقلين. وبهذا يبدو التأويل وكأنه لا موضوع له.

وبذلك يتأكد بأن التأويل ليس نوعاً من أنواع التفسير، أي ليس تفسيرا جهويا خاصا بالشريعة يمكن أن نضيفه إلى الأنواع التي ينقسم إليها التفسير، من جوامع وتلاخيص وشروح على اللفظ، لأن هذه الأنواع الأخيرة لا تنقل المعاني الحقيقية إلى معاني مجازية، أو تحول المثالات والتشبيهات إلى حقائق ذاتية، كما يفعل التأويل، وإنما تخرج المعاني البرهانية الموجود بالقوة في قول ما إلى الفعل، أي تتم البرهنة عليها. التأويل إذن هو نظرة فلسفية إلى النص الديني، قرآنا كان أو حديثا.

كان المشروع التأويلي لابن رشد من أجل الفلسفة لا من أجل الشريعة، من أجل الفلاسفة لا الجمهور. وهذا ما يفسر أن غاية ابن رشد من استعمال التأويل لم تكن هي تحويل الشريعة إلى علم كلام، أي لم تكن غايته من فرضه التأويل واجبا على الفلاسفة تأسيسَ علم كلام فلسفي مختلف عن علم الكلام الجدلي وعن الإلهيات الفلسفية، وإنما كانت غايته التصدي لجملة من المعضلات النظرية الموجودة في المأثور الشرعي التي قد لا تتلاءم مع الفلسفة. من هنا يبدو لنا التأويل الرشدي وكأنه لا غاية له في العمق.

من ناحية أخرى، القول بأن التأويل كان عند ابن رشد واجباً فلسفياً فقط، معناه أنه لم يكن واجباً مدنيا، أي على المجتمع ككل أن يتحمل مسؤولية ممارسته. فلم يكن التأويل يتطلع إلى دورٍ عمليٍّ في المدينة، كأن تقول وحدة المدينة عن طريق توحيد عقيدتها، وإنما كان يرمي إلى وحدة الفلاسفة داخل المدينة، بضمان انتمائهم لها، حتى لا يُهدَّد وجودها من قبَل المتزمتين من النّصّيين. بعبارة أخرى، لم يكن التأويل الرشدي يجيب على سؤال يطرحه الجمهور، وإنما كان يجيب على سؤال يطرحه الفلاسفة على النص الديني، من دون نية لنشر نتائج أبحاثه على العموم.

ومن الطريف أنه لم تكن كلمة الفهم هي الكلمة- المفتاح في تأويل ابن رشد للشريعة، وإنما كلمة التصديق بالوحي(٧٣)، مما يعني أن الغاية القصوى للتأويل الرشدي لم تكن معرفية، وإنما إيمانية، أي تحقيق درجة «الإيمان الذي يكون من قبَل البرهان»، متجاوزاً بذلك الإيمان الخطابي، إيمان الجمهور الذي يكون «لا من قبَل البرهان». وقد يبدو لأول وهلة أن احتكار الفلاسفة أو أهل العلم لِحَق التأويل هو اعتراف لهم بهامش من الاختلاف في الإيمان، أي بحقهم في صياغة حيّز خاص بقولهم الفلسفي المتميز عن المجال العام. لكن حق الاختلاف هذا لا يعني الحرية في التأويل والفهم المتعدد، لأن «التصديق بالشيء من قبَل الدليل القائم في النفس هو شيء اضطراري، لا اختياري، أعني ليس لنا أن نصدّق أو لا نصدق»(٧٤).

إذن لا يمكن فهم التأويل الرشدي على حقيقته إن لم نأخذ بعين الاعتبار المبادئ التي يقوم عليها والسقف الذي يضعه لممارسته. فالدعوة إلى التأويل البرهاني لا يعني تغليب العقل على السمع نهائيا. ذلك أن تمييزه بين الخاصة والجمهور، وفصله بين المسائل العقلية والمسائل السمعية، بين الطرائق البرهانية القائمة على العقل والطرائق الجدلية والخطابية والشعرية القائمة على الخيال علامات قوية بحدود استعمال العقل للنظر في الوحي.

المسافة بين ابن رشد وسبينوزا كبيرة جداً(٧٥)، فقد كان هذا الأخير يخشى أن يؤدي إخضاع النص الديني للمذهب الفلسفي إلى حرمان الجمهور من حقهم في التأويل. لذلك كان يدعو إلى احترام الفرق النوعي بين جنسي القول الديني والفلسفي، وأنه لا ينبغي الخلط بينهما والادعاء بأنه من الممكن استخراج مذهب فلسفي معين من النص الديني. ومعنى ذلك أنه إن أراد المتأول أن يؤول النص الشرعي، فينبغي أن لا يخرجه من دلالته الحقيقية إلى الدلالة المجازية كيما يتفق مع العقل. بالنسبة لسبينوزا لا معنى لمحاولة التغلب على ما يسمى بالتناقض بين الشريعة والفلسفة، ومن ثم لا داعي للتأويل العقلي. إن التأويل الفلسفي للشريعة هو فساد للدين والفلسفة في نفس الوقت، لكونه لا يحترم النص الشرعي، ويحول الفلسفة إلى مذهب جامد لا يقبل النقد(٧٦). وبهذا يكون سبينوزا قد ذهب أبعد من ابن رشد عندما حصر الدين بإطلاق في الأمور العملية، وأبعده عن الأمور النظرية، وبالتالي عن الخضوع لآلة البرهان. وبهذا يكون سبينوزا أقرب إلى ابن عربي من ابن رشد، لأن هذا الأخير ناهض بقوة استعمال التأويل العقلي، مفضلا أن يفهم القرآن بالقرآن والحديث والآثار والقصص المصاحبة له. ومع ذلك، فإننا نرى أن نظرية التأويل لدى ابن رشد تشترك في جانب منها مع هموم كل من ابن عربي وسبينوزا عندما كان يدعو إلى تحرير النص الديني من النزعة النظرية للمتكلمين، والنزعة الانفعالية

والذاتية للمتصوفين، والرجوع إليه في نصيته.

## الهوامش

١. للتوسع في مفهوم التفسير عند ابن رشد، انظر مقالنا «مفارقة التفسير عند ابن رشد»، في كتاب الوجه الآخر لحداثة ابن رشد، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٨ ؛ وكذلك «الدلالة وبناء المذاهب الفكرية» و«النص المتصل والتفسير» في دلالات وإشكالات، الرباط، عكاظ، ١٩٨٨.

٢. يفرق القدماء عادة بين التفسير (القرآني) والتأويل بأنحاء غريبة: فهذا أبو طالب التغلبي يقول: «التأويل إخبار عن حقيقة المراد، والتفسير إخبار عن دليل المراد، لأن اللفظ يكشف عن المراد-المعاني، واللفظ هو الكاشف- الدليل»، جلال الدين السيوطي، الإتقان، ج ٤: ١٦٨. ونقل السيوطي عن أبي نصر القشيري أنه قال «التفسير مقصور على السماع والاتباع، والتأويل مقصور على الاستنباط»، نفسه، ج ٤: ١٦٨ ؛ ويضيف «فالتأويل ما استنبطه العلماء من معاني الخطاب من خلال ما وضح وظهر من جهود المفسرين للنص»، نفسه، ن. ص.

> **إن معرفة الجمهور للذات والصفات الإلهية ليس من باب الجهل الذي يؤدي إلى الكفر، بل من باب الإيمان، ومن ثم لا يحق للعلماء والمتكلمين أن يفرضوا نظرياتهم ومذاهبهم على الجمهور**

٣. استعمل القرآن التشبيه بالمحسوس وضرب الأمثال في الأمور الغيبية البعيدة عن إدراك الجمهور، كوصف مشاهد القيامة والجنة والذات الإلهية والخلق وعلاقته بالزمن والقدم. ومن أهم الأمثلة على التمثيل بالشاهد على أمور نظرية غيبية مسألة الخلق «وأما الطريق التي سلك بالجمهور في تصور معنى الخلق فهو التمثيل بالشاهد وإن كان ليس له مثال في الشاهد، إذ ليس يمكن في الجمهور أن يتصوروا على كنه ما ليس له مثال في الشاهد. فأخبر تعالى أن العالم وقع خلقه إياه في زمان، وأنه خلقه من شيء، إذ كان لا يُعرف في الشاهد مكوّن إلا بهذه الصفة. فقال سبحانه مخبرا عن حاله قبل كون العالم؟ وكان عرشه على الماء؟، وقال تعالى: (إن ربكم الله الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام)، وقال: (ثم استوى إلى السماء وهي دخان) إلى سائر الآيات التي في الكتاب العزيز بهذا المعنى» مناهج الأدلة في عقائد الملة، تقديم وتحقيق محمود قاسم، ط٢، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٠٥، وسنشير إليه لاحقا باسم مناهج.

٤. نشير إلى أن لابن رشد ممارسات في النص الشرعي لا يقوم فيها صراحة بقراءة النص الشرعي من خلال النص الفلسفي مباشرة، وذلك في كتبه الفقهية: بداية المجتهد ونهاية المقتصد ومختصر المستصفى، وإن كان البعد الفلسفي لا يخلو منهما.

٥. لكن علينا أن لا ننسى أن التطابق بين الحكمة والمؤوّل من الشريعة يخص فقط التأويل البرهاني، وإلا فإن الشريعة مطابقة للحكمة في أصولها لا المؤول منها تأويلا جدليا، انظر مناهج، ص ١٨٤.

٦. ومع ذلك فليس تقابل الظاهر والباطن من طبيعة ضدية استبعادية، ولا من طبيعة انقسام الجنس إلى أنواع، وإنما هو من طبيعة تلازمية.

٧. نقول هذا لأنه من الصعب حصول الإجماع المستفيض في التأويلات البرهانية للشريعة، كما يحصل في العلوم الوضعية: «وإذا كان ذلك كذلك، فلا يمكن أن يتقرر في التأويلات التي خص اللهُ العلماء بها، إجماع مستفيض، وهذا بيِّن بنفسه عند من أنصف»، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق م. عمارة، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٣٨.

٨. بصدد تصحيح التصحيف الذي زعم ألبير نادر أن الناسخ وقع فيه بصدد تعريف ابن رشد للتأويل حيث حرفه من «إخراج اللفظ من الدلالة المجازية إلى الدلالة الحقيقية»، إلى «إخراجه من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»، هو في نظرنا إسقاط لمعنى التأويل في الكلام المسيحي – الذي هو تأويل رمزي مجازي، على التأويل الرشدي – الذي هو تأويل عقلي. انظر في هذا الصدد ص ٣٥ من تحقيقه لفصل المقال، ط٥، بيروت، دار الشروق، ١٩٨٦؛ انظر أيضا محمد محجوب، «نظرية التأويل الرشدية»، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، ع ٤، يونيو ١٩٨٥، ص ٧٠؛ انظر أيضا على الشنوفي، «التأويل بين ابن رشد وسبينوزا»، ضمن أعمال الملتقى الإسلامي المسيحي الثاني، ١٩٧٩.

٩. يقول عن العلم الحق: «والعلم الحق هو معرفة الله تبارك وتعالى وسائر الموجودات على ما هي عليه وبخاصة الشريفة منها» فصل المقال، ص ٥٤.

١٠. فصل، عمارة ص ٣٨.

١١. عن كون انقسام فطر الناس هو السبب في انقسام الشريعة إلى ظاهر وباطن يقول: «والسبب في ورود الشرع فيه الظاهر والباطن هو اختلاف فطر الناس، وتباين قرائحهم في التصديق» فصل المقال، ص ٣٣-٣٤: عن اختلاف رتب الناس في قدرتهم على الشعور بالشكوك انظر مناهج، ص ١٧٩.

١٢. عن عناية الشرع بالأكثر يقول: «وكان الشرع مقصوده الأول العناية بالأكثر من غير إغفال لتنبيه الخواص، كانت أكثر الطرق المصرح بها في الشريعة هي الطرق المشتركة للأكثر في وقوع التصور والتصديق...» فصل، ص ٢٢-٢٣.

١٣. بداية المجتهد، ج١، ص٤.

١٤. بداية المجتهد، ج ١، ص ٢٧ ؛ كما يقول «وحملُ الكلام على الحقيقة أظهر من حمله على المجاز»، نفسه، ج١، ص ٤٢ ؛ كما يقول «فإن التقديم والتأخير مجاز، وحمل الكلام على الحقيقة أولى من حمله على المجاز»، نفسه، ج١، ص ٤٦ ؛ كما يقول «والواجب حمل الكلام على الحقيقة حتى يدل الدليل على حمله على المجاز»، نفسه، ج١، ص ٨٠، انظر أيضا ص ص ٢١٦.

١٥. نفسه، ج ١، ص ٢٥٩.

١٦. نفسه، ج ٢: ٣٣٠.

١٧. «وسبب اختلافهم هل الاسم المتردد بين الحقيقة والمجاز له عموم أم لا؟ وهو أحد أنواع الاسم المشترك» نفسه، ج١، ٢٦١.

١٨. عن عدم جواز حمل الاسم الواحد معنيي الحقيقة والمجاز في آن واحد يقول «لأن الاسم الواحد لا يدل على الحقيقة والمجاز معا» نفسه، ج١: ٢٣١ ؛ كما يردد «إذ لا يدل لفظ واحد دلالتين حقيقة ومجازا» نفسه، ج٢، ص ٨٢.

١٩. يعتبر ابن رشد «التنبيه» من الخواص الذاتية للأقوال الشرعية المصرح بها في الكتاب العزيز للجميع، انظر فصل المقال، ص٦٥-٦٦؛ عن التعارض بين الظواهر يقول «والسبب في ورود الظواهر المتعارضة فيه هو تنبيه الراسخين في العلم على التأويل الجامع بينهما. وإلى هذا المعنى وردت الإشارة بقوله تعالى: (هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات...) إلى قوله- والراسخون في العلم»، فصل المقال، ص ٣٤ ؛ ويؤكد في سياق آخر أن «السبب في هذا الاختلاف تعارض الآثار»، بداية المجتهد، ج١، ص ٩١ ؛ كما يضيف «فإذا السبب في اختلافهم هو في الحقيقة آيل إلى معارضة الاستدلال لظاهر القول أو ظاهر الفعل»، نفسه، ج ١، ص ٩٩.

٢٠. يشير ابن رشد إلى ذرائع لغوية تنطوي على فكرة التنبيه بقوله: «ومن العجب في هذا المعنى أن التمثيل الذي جاء في الشرع في خلق العالم يطابق معنى الحدوث الذي في الشاهد. ولكن الشرع لم يصرح فيه بهذا اللفظ، وذلك تنبيه منه للعلماء على أن حدوث العالم ليس هو مثل الحدوث الذي في الشاهد، وإنما أطلق عليه لفظ الخلق ولفظ الفطور، وهذه الألفاظ تصلح لتصور المعنيين، أعني لتصور الحدوث الذي في الشاهد، وتصور الحدوث الذي أدى إليه

البرهان عند العلماء في الغائب» مناهج، ٢٠٥-٢٠٦.

٢١. عن واجب التأويل الذي تفرضه المخالفة بين ظاهر المنطوق به في الشريعة والنظر البرهاني يقول: «إن كانت الشريعة نطقت به (النظر البرهاني)، فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه، أو مخالفا ؛ فإن كان موافقا فلا قول (هنالك)، وإن كان مخالفا طلب (هنالك) تأويله» فصل المقال، تح. عمارة، ص ٣٢.

٢٢. يقول في ديباجة مناهج الأدلة: «وانكشف لهم أن من التأويل ما لم يأذن الله ورسوله به»، ص ١٣٢.

٢٣. انظر في هذا الصدد ألونسو:

Alonso, ((El ش‌ta‌ص‌wil‌ص. y la hermenéutica sacra de Averroes)), Al-Andalus, vol. VII, 1942, fac. 1, p. 136

٢٤. فصل، ص ٤٦ ؛ يقول أيضا «وأما الطريق التي سُبك بالجمهور في تصور هذا المعنى فهو التمثيل بالشاهد، وإن كان ليس له مثال في الشاهد: إذ ليس يمكن في الجمهور أن يتصوروا على كنهه ما ليس له مثال في الشاهد» مناهج، ص ٢٠٥.

٢٥. تهافت التهافت، تحقيق موريس بويج، ط٢، بيروت، دار المشرق، ١٩٨٧، ص ٤٣٠.

٢٦. فصل، ص ٦٧.

٢٧. عن اعتباره كل من منع أهل البرهان من التأويل كافراً انظر فصل، عمارة، ص ٤٨.

٢٨. يتكلم عن هذين الشرطين كالآتي: «فإذا نشأ الإنسان على الفضائل الشرعية كان فاضلا بإطلاق، فإن تمادى به الزمان والسعادة إلى أن يكون من العلماء الراسخين في العلم...»، تهافت التهافت، ص ٥٢٨.

٢٩. عن خصائص أهل التأويل البرهاني يقول: «فإن كنت من أهل الفطرة المعدة لقبول العلوم وكنت من أهل الثبات وأهل الفراغ ففرضك أن تنظر في كتب القوم وعلومهم لتقف على ما في كتبهم من حق أو ضده، وإن كنت ممن نقصك واحد من هذه الثلاث ففرضك أن تفزع في إلى ظاهر الشرع ولا تنظر إلى هذه العقائد المحدثة في الإسلام» نفسه، ص ٣٦١-٣٦٢.

٣٠. ويضيف شارحا نوع التصديق الكائن عن التخيل: «أعني أنهم لا يصدقون بالشيء إلا من جهة ما يتخيلونه، يعسر وقوع التصديق لهم بموجود ليس منسوبا إلى شيء متخيَل» الفصل، عمارة، ص ٤٨.

٣١. نفسه، ص ٤٨.

٣٢. عن الأقوال المثالية انظر تهافت التهافت، ص ٤٢٥.

٣٣. عن تسمية طريق الجمهور بالتعليم المشترك العام انظر تهافت التهافت، ص ٤٢٨، ٤٣٠.

٣٤. عن كفاية التعليم التمثيلي لحصول الإقناع انظر نفسه، ص ٤٢٨ ؛ نفسه، ص ٣٥٦.

٣٥. نفسه، ص ٥٨٢ ؛ ويقول «وذلك أنهم يرون أن الإنسان لا حياة له في هذه الدار إلا بالصنائع العملية، ولا حياة له في هذه الدار ولا في الدار الآخرة إلا بالفضائل النظرية، وأنه ولا واحد من هذين يتم ولا يبلغ إليه إلا بالفضائل الخلقية، وأن الفضائل الخلقية لا تتمكن إلا بمعرفة الله تعالى وتعظيمه بالعبادات المشروعة لهم في ملة ملة...» نفسه، ص ٥٨١.

٣٦. نلاحظ أن كتاب الفصل تكلم عن التصديق والتصور عند استعراضه لإمكانيات التأويل المتاحة في الشرع، بينما ركز كتاب المناهج على التصور، أي على المعاني.

٣٧. مناهج، ص ٢٤٨.

٣٨. وقد جاء هذا المبدأ في هذا السياق: «وإذا كانت هذه الشريعة حقاً وداعية إلى النظر المؤدي إلى معرفة الحق فإنا معشر المسلمين نعلم على القطع أنه لا يؤدي النظر البرهاني إلى مخالفة ما ورد به الشرع. فإن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له.» فصل المقال، ص ٣١-٣٢.

٣٩. يقول عن هذا الصنف من المعاني «فأما الصنف الأول من الصنفين الأولين فتأويله خطأ بلا شك» مناهج، ص ٢٤٩ ؛ وفي فصل المقال يقول: «وإذا اتفق، كما قلنا، أن نعلم الشيء بنفسه بالطرق الثلاث، لم نحتج أن نضرب له أمثالا، وكان على ظاهره لا يتطرق إليه تأويل» ص ٤٧ ؛ كما يقول في الضميمة: «: أفليس العلم الحقيقي هو معرفة الوجود على ما هو عليه» ص ٧١.

٤٠. مناهج، ص ٢٤٨.

٤١. مناهج، ص ٢٤٨.

٤٢. نفسه، ص ٢٤٩ ؛ يشير إلى هذا النوع في تهافت التهافت بقوله: «الكلام في علم الباري سبحانه بذاته وبغيره مما يحرُم على طريق الجدل في حال المناظرة، فضلا أن يثبت في كتاب، فإنه لا تنتهي أفهام الجمهور إلى مثل هذه الدقائق، وإذا خيض معهم في هذا بطل معنى الإلهية عندهم. فلذلك كان الخوض في هذا العلم محرما عليهم، إذ كان الكافي في سعادتهم أن يفهموا من ذلك ما أطاقته أفهامهم... ولذلك لا يجب أن تثبت في كتاب إلا في الكتب الموضوعة على الطريق البرهاني، وهي التي شأنها أن تقرأ على ترتيب وبعد تحصيل علوم أخرى يضيق على أكثر الناس النظر فيها على النحو البرهاني...» ص ٣٥٦-٣٥٧ ؛ ومسألة نشر التأويلات في الكتب الخطابية والجدلية تتردد عنده كثيرا، لأن هذه الكتب قابلة للتداول من قبل الجمهور، مثلا يقول «فالتأويلات ليس ينبغي أن يصرح بها للجمهور، ولا أن تثبت في الكتب الخطابية أو الجدلية، أعني الكتب التي الأقاويل الموضوعة فيها من هذين الجنسين، كما صنع أبو حامد» نفسه، ص ٥٩ ؛ كما يقول «فقد تبين لك من هذا أنه ليس يجب أن تثبت التأويلات الصحيحة في الكتب الجمهورية، فضلا عن الفاسدة» فصل، ص ٦٢.

٤٣. مناهج، ص ٢٤٩ ؛ ونلاحظ بأن ابن رشد لأول مرة يقول بأن التصريح به واجب، أي أن من حق الجمهور أن يعلم بحقيقته. إن تأليفه لكتاب مناهج هو الوقوف «على مقدار الخطأ الواقع من قبل التأويل. وبودنا أن يتفق لنا هذا الغرض في جميع أقاويل الشريعة، أعني أن نتكلم فيها بما ينبغي أن يؤوَّل أو لا يؤول، وإن أوِّل فعند من يؤوَّل، أعني في جميع المشكل الذي في القرآن والحديث، ونعرف رجوعها كلها إلى هذه الأصناف الأربعة» ص ٢٥١.

٤٤. مناهج، ص ٢٤٨.

٤٥. نفسه، ص ٢٤٩ ؛ ويصف وظيفة هذا التمثيل بأنه «لتحريك النفوس إليه» لا لكونه بعيدا عن أفهام الجمهور، ن.ص ؛ ويذكر في هذا الصنف أمثلة أخرى، من ذلك قوله عليه السلام «ما من شيء لم أره إلا وقد رأيته في مقامي هذا حتى الجنة والنار... وقوله «كل ابن آدم يأكله التراب إلا عجب الذنب، فهذه كلها تدرك بعلم قريب أنها أمثال، وليس يدرك لماذا هي أمثال إلا بعلم بعيد»، نفسه، ص ٢٥٠.

٤٦. نفسه، ص ٢٤٩ ؛ وفي الصفحة ٢٥٠ يقدم نفس الصيغة بعبارات أخرى «وأما الصنف الرابع ]الخامس في التصنيف العالم...[ وهو أن يكون كونه مثالا معلوما بعلم بعيد، إلا أنه إذا سُلم أنه مثال ظهر عن قريب لماذا هو مثال».

٤٧. نفسه، ص ٢٥٠-٢٥١.

٤٨. فصل، ص ٥٦.

٤٩. نفسه، ص ٥٦-٥٧.

٥٠. نفسه، ص ٥٧.

٥١. نفسه، ص ٥٧.

٥٢. عن تحريمه الكلام أو الجدل في مبادئ الشريعة يقول: «فإن الحكماء من الفلاسفة ليس يجوز عندهم التكلم ولا الجدل في مبادئ الشرائع... ويجب على كل إنسان أن يسلم مبادئ الشريعة وأن يقلد فيها ولا بد الواضع لها، فإن جحدها والمناظرة فيها»،

تهافت التهافت، ص ٥٢٧.

٥٣. نفسه، ص ٥٢٧.

٥٤. «لأن المشي على الفضائل الشرعية هو ضروري عندهم ليس في وجود الإنسان بما هو إنسان، بل وبما هو إنسان عالم»، نفسه، ن. ص.

٥٥. ن. ص. عن قصور العقل إزاء نظام الوجود يقول أيضا: «ولذلك كان العقل منّا مقصّرا عما تقتضيه طبائع الموجودات من الترتيب والنظام الموجود فيها» نفسه، ص ٥٢٧ ؛ ويقول أيضا: «كل ما عجز عنه العقل أفاده الله تعالى للإنسان من قبل الوحي»، نفسه، ص ٢٥٥.

٥٦. نفسه، ص ٥٠٣ ؛ ويقول عن قصور العقل وتكامله مع الوحي: «إن العلم المتلقى من قبل الوحي إنما جاء متمما لعلوم العقل، أعني أن كل ما عجز عنه العقل أفاده الله تعالى من قبل الوحي» نفسه، ص ٢٥٥.

٥٧. عن أحكام منع التأويل يقول «إذا اتفق، كما قلنا، أن نعلم الشيء بنفسه، بالطرق الثلاث، لم نحتج أن نضرب له أمثالا، وكان على ظاهره، لا يتطرق إليه تأويل. وهذا النحو من الظاهر، إن كان في الأصول، فالمتأول له كافر، مثل من يعتقد أنه لا سعادة أخروية هاهنا ولا شقاء...»، فصل، ص ٤٧-٤٨ ؛ بصدد أحكام إذاعة التأويلات البرهانية والجدلية، انظر أيضا نفسه، ٤٥، ٥١، ٥٨، ٥٩.

٥٨. فصل، ص ٤٨.

٥٩. تهافت التهافت، ص ٤٢٩.

٦٠. نفسه، ص ٥٢٨ ؛ كما يقول عن المسكوت عنه «وذلك أن ليس كل ما سكت عنه الشرع من العلوم يجب أن يفحص عنه ويصرح للجمهور بما أدى إليه النظر أنه من عقائد الشرع، فإنه يتولد عن ذلك مثل هذا التخليط العظيم، فينبغي أن يسكت من هذه المعاني عما سكت عنكما يقول فيه الشرع، ويعرف الجمهور أن عقول الناس مقصرة عن الخوض في مثل هذه الأشياء، ولا يتعدى التعليم الشرعي المصرح به في الشرع، إذ هو التعليم المشترك للجميع، الكافي في بلوغ سعادتهم» نفسه، ص ٥٢٩.

٦١. تهافت التهافت، ص ٥٢٧.

٦٢. نفسه، ب، ص ٥٢٧؛ وهو يري أن إثبات المعجزات ممكن ولكن لا بالطريق الذي التمسه الغزالي وإنما بطريق آخر، انظر نفسه، ص ٥١٤-٥١٦، ٥٢٧.

٦٣. عن قاعدة احترام الشروط اللغوية والبلاغية يقول: «من غير أن يُخِل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي»، فصل، ص ٣٢.

٦٤. تهافت التهافت، ص ٤٢٥ ؛ يرفض ابن رشد التأويل الجدلي، تأويل المتكلمين، لعدة أسباب، أولا لأنهم يشبّهون الغيبيات بالمشاهدات، ولأنهم يتكلمون عن أمور سكت عنها الشرع، ولكونهم يجحدون الضروريات كالسببية الطبيعية، ولكون المعرفة الناتجة عن تأويلاتهم معرفة ظنية تعتمد «مقدمات عامة لا خاصة أي خارجة من طبيعة المفحوص عنه» (نفسه، ص٣٢٥)، ثم لأنهم يصدرون عن المحبة والعصبية ولذلك وصفهم «بالمحجوبين بحجاب العادة والمنشأ» وبأنهم «ويقولون بالنطق الخارج أشياء يخالفها النطق الباطن منهم» (مناهج، ص ٢٠٧)، قياسا على الحشوية «المحجوبين بحجابِ النصوص» (فصل، ص ٢٥).

٦٥. وكمثال للأسماء التي ينبغي أن ننظر إليها باشتراك الاسم لا باشتراك المعنى اسم العلم: «فاسم العلم إذا قيل على العلم المحدَث والعلم القديم، فهو مقول باشتراك الاسم المحض، كما تقال كثير من الأسماء المتقابلات مثل: الجلل للمقول على العظيم والصغير، والصريم المقول على الضوء والظلمة، ولهذا ليس هاهنا حد يشمل العلمين جميعا كما توهمه المتكلمون من أهل زماننا» فصل، ص ٣٩ ؛ كما يقول عن الحكم الذي أصدره الغزالي على الفلاسفة بصدد العلم: «ولذلك ما قد أدى إليه البرهان أن ذلك العلم منزه عن أن يوصَف بكلي أو بجزئي، فلا معنى للاختلاف في هذه المسألة، أعني في تكفيرهم أو لا تكفيرهم«نفسه، ص ٤٠.

٦٦. أثبت ابن رشد تقابلا في معنى الفعل الذي ينسب إلى الله والذي ينسب إلى الطبيعة والإنسان، ولذلك لا يصح تأويل الفعل الإلهي بتشبيهه بالفعل الإنساني أبدا. ففي مثال الفاعل ينبه ابن رشد إلى أن «من رام أن يشبه الوجودين (الإلهي والإنساني) أحدهما بالآخر، وأن الفاعل لهما فاعل بالنحو الذي توجد الفاعلات هاهنا، فهو شديد الغفلة عظيم الزلة كثير الوهلة»، تهافت التهافت، ص ١٩٣. بصدد المقارنة بين هذه الأفعال الثلاثة انظر دراستنا «الحرية عند ابن رشد بين العقل النظري والعقل العملي»، عالم الفكر، المجلد ٣٣، يناير-مارس ٢٠٠٥، ص ٦٣-٦٥.

٦٧. تهافت التهافت، ص ٤٢٥ ؛ ويلوم المتكلمين من الأشاعرة على تمحلهم في تأويل نظرية القرآن تأويلا في غير محله: «... أعني الأشاعرة، وذلك أنهم لما صرحوا أن الله مريد بإرادة قديمة – وهذا بدعة كما قلنا – ووضعوا أن العالم محدَث، قيل لهم كيف يكون مراد حادث عن إرادة قديمة» مناهج، قاسم، ٢٠٥-٢٠٦.

٦٨. يقول عن الاطراد «فكيف يقال إنه لا يُفهم من الفاعل إلا ما يفعل عن روية واختيار ويُجعل هذا مطردا في الشاهد والغائب»، تهافت التهافت، ص ١٤٨-١٤٩ ؛ كما يمكن الزعم بأن ابن رشد رفض التأويل الرمزي، الذي كان يمارسه المتصوفة والشيعة، لأنه كان يكرس عالم الأسرار والخيالات بدل الخروج منه إلى عالم المعقولات والمعارف، يعزز الرؤية الرمزية للعالم بدل تحويلها إلى رؤية برهانية.

٦٩. فصل، ص ٣٧ ؛ ويصف الإيمان البرهاني بأنه «خاص بهم» نفسه، ص ٣٨ ؛ ويرد هذا الإيمان الخاص إلى»مزية«تصديقهم «لأنه إذا لم يكن أهلُ العلم يعلمون التأويل، لم يكن عندهم مزية تصديق توجب لهم الإيمان به ما لا يوجَد عند غير أهل العلم» نفسه، ص ٣٧.

٧٠. نفسه، ص ٦٥-٦٦ ؛ أما كتاب مناهج الأدلة فيصف الطرق الشرعية بخصلتين: «وذلك أن الطرق الشرعية إذا تؤملت وجدت في الأكثر قد جمعت وصفين: أحدهما أن تكون يقينية، والثاني أن تكون بسيطة غير مركبة، أعني قليلة المقدمات، فتكون نتائجها قريبة من المقدمات الأول»، ص ١٤٨.

٧١. ويصف انعكاسات مضار التأويل على الذين أتوا بعد الصدر الأول «وأما من أتى بعدهم، فإنهم لما استعملوا التأويل قلّ تقواهم، وكثر اختلافهم، وارتفعت محبتهم، وتفرقوا فِرَقا» نفسه، ص ٦٥ ؛ مناهج، ص ١٧٣.

٧٢. فصل، ص ٣٩.

٧٣. عن أن إشكالية ابن رشد هي إشكالية تصديق وتصور، لا إشكالية فهم، انظر نفسه، ص ٣١، ٣٤، ٤٣، ٤٦، ٤٨، ٥٥-٥٨.

٧٤. نفسه، ص ٤٣.

٧٥. للتوسع في المقارنة بين ابن رشد وسبينوزا فيما يتعلق بالتأويل، انظر الأستاذ علي الشنوفي، الملتقى الإسلامي المسيحي الثاني، أبريل ١٩٧٩.

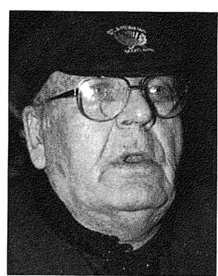
٧٦. نفسه، ص ٢١.

٧٧. وصف غاية كتاب مناهج الأدلة في عقائد الملة بأنها «فقد رأيت أن أفحص في هذا الكتاب عن الظاهر من العقائد التي قصد الشرع حمل الجمهور عليها، وأتحرى، في ذلك كله، مقصد الشارع ص بحسب الجهد والاستطاعة» ص ١٣٣؛ بل إنه أثبت في عنوان الكتاب معمة مقاومة التأويل: «تعريف ما وقع فيها (الملة) بحسب التأويل من الشُّبَه المزيفة والبدع المضلة».

٧٨. تهافت التهافت، ص ٣٥٧.

ملف الغياب

# مسارات التخييل
# في شعر محمد الماغوط



ترتهن النقلات الأساسية في تعريف الشعر وممارسته، والتحولات العميقة في البرامج الكتابية العربية المعاصرة بتاريخية الخطابات والممارسات النصية في اتصالها وانفصالها؛ مما وسم برامج الحداثات الشعرية العربية بقطائع شعرية حسب طبيعة التراكمات النصية المائزة القادرة على تفجير البنيات النصية في القصيدة من الداخل، وتقويض الثوابت الشكلية، واستبدال الرؤيا الواحدة بالرؤى والمنظورات المتعددة، والإخلاص في الكتابة، أولا وأخيرا، لصدق التجربة والمعرفة وعمق الوعي بحدود وآفاق المتحقق النصي.. لرفع تحديات ورهانات مغايرة بغية تشكيل أشكال - معنى جديدة لا تسلم بدورها من النقد والمساءلة وإعادة البناء والتشكيل.

**عبد القادر الغزالي**

ناقد من المغرب

ولما كانت القصيدة العربية المعاصرة، سواء من خلال متون الشعراء الطلائعيين: توفيق صايغ، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، أم من خلال متون تجارب الشعراء المؤسسين للقصيدة الحرة بالمعنى الدقيق للمصطلح، على امتداد الوطن العربي تجسيدا حيا للتلاحم العضوي بين التجربة الكتابية والتجربة الحياتية، فإن ضرورات تجديد برامج القراءة والنقد من أجل ابتكار شروط تلق شعري مغايرة، واجتراح اصطلاحية نقدية قمينة بكشف البنيات النصية والعوالم التخييلية المتحققة، من المهام الشعرية الكبرى في مسار التحولات الأساسية في الحياة والإبداع على حد سواء.

هذا المسعى الشعري والحياتي العزيز لا نروم بلوغه باقتراح نظري إجرائي مكتمل ومغلق، بل نضع لبناته، بالتدريج، من خلال التعلم والإنصات والنقد والمساءلة.

ومحاولة كشف تركيبات المتخيل لدى الشاعر العربي محمد الماغوط انطلاقا من ثلاثة دواوين شعرية، هي على التوالي: - حزن في ضوء القمر. - غرفة بملايين الجدران. - الفرح ليس مهنتي. عبارة عن دعوة شعرية باذخة تهيئ طقوسها رؤيا شعرية صدامية حداثية بامتياز، نسعى من خلالها إلى بناء اقتراح قرائي وبرنامج تأويلي شعري حسب الخطاطات التخييلية، والمسافات البنائية داخل القصيدة الواحدة، وحسب اتصال وانفصال القصائد في الديوان الشعري الواحد، أو من ديوان لديوان آخر ضمن إطار منظور نظري ونقدي منفتح على شعرية المتخيل، كما تأسست في أبحاث غاسطون باشلار في كشوفاته عن أحلام اليقظة، وشعرية المكان، وشعرية العناصر؛ أو في الإجراءات والأبحاث الأنطروبولوجية على النحو الذي يتضح في دراسات جيلبير دوغان، أو في التأطيرات النظرية والصياغات المنهجية لدى جان بوركوص ضمن إطار شعرية المتخيل،(١) وفق اختيار منهجي واستراتيجية قرائية تضع بعين الاعتبار خصوصية البناء النصي والتخييلي في القصيدة، وبالتالي كشف المسارات التخييلية كما تتحقق من خلال تفاعل المكونات النصية.

## ١. ديوان، حزن في ضوء القمر

يتشكل التركيب التخييلي في الديوان، حسب مسعى كتابي يتمثل في بناء رؤيا صدامية ذاتية مع العالم. تمتص من التراجيدية الشخصية عصارات المرارة واليأس والإحباط. وتتجسّد في محاولات إيجاد التجانس بين الصور المتعارضة. ولذلك، فالكتابة التخييلية، في هذا المقام، وإن كانت تجمع بين الأنماط الثلاثة، فإن ما يهيمن، بالنظر إلى مركزية كوكبات الصور المشكلة للتركيب التخييلي، هي: كتابة الثورة.

### ١. ١. ترسيمات التقابل والتعارض

تنبني القصيدة على أساس خطاب الأنثى الحاضرة الغائبة، فيها وبها تتأمل الذات بهاء الجسد، وتجلو الصفاء والشفافية العليا، بواسطة العين عضو البصيرة والبصر، محققة اللقاء بين العالم المحسوس والعالم الماورائي؛ فالمخاطبة لها «حضرة الاسم الجامع» حسب اصطلاح الصوفية، تتماهى مع آلهة الجمال، وقوة الخصب والنماء، إذ الربيع يقبل من عينيها، كما تنبعث المياه من الينابيع. وتتوالد عن هذه الصورة الديونيزوسية، صور التحليق، واختراق الآفاق، بغية الوصل بين الأرض والسماء. إن الشوق والحنين إلى الأنثى، بهذه المعنى، وسيلة الارتقاء والسمو في مدارج العوالم، والتوق الجارف إلى الارتماء في أحضانها، توق إلى الشفافية والصفاء الأعلى:

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها (٢)

ولا شك، أن الرغبة في امتلاك قدرات التناسخ والتماهي، هي الموجهة التخييلية الأساسية في تشكيل وبناء الأكوان التخييلية، أكوان جامعة للمتناقضات: الرقة والعنف، الحب والكراهية، السعادة، والألم، قصيدة الغرام وطعنة الخنجر... ووفق هذه الخطاطة، يمكن القول، بأن مادة الحلم بامتياز، هي التجربة الحياتية: الخيبة والفشل، والتشرد والضياع... غير أن الانكسار لا يمنع من الإصرار على التعلق بالجمال، والإنصات إلى الكائنات، بغية التوغل في الأعماق. وكل ذلك يسعف في تشكيل صور حركية تجسد تحفز الذات وخفتها، وهي تتطلع إلى الحياة بالحب، وتزاوج اللذة بالألم، والنعيم بالفناء والتلاشي،

والسكر بماء الكتابة. فحب الحياة والإقبال على مباهجها بشغف جنوني، هو الحافز الأول على محاولة إحياء الاحتفالات الديونيزوسية احتفاء بالذات وبالعشيقة التي ينادى عليها بالاسم الشخصي:«ليلى»، والحنين والشوق إليها حنين إلى الحياة في أجل معانيها وأسمى صورها. ومن هنا، تتعدد مسارب التناسخ بينها وبين المدينة القاسية:«دمشق». مظاهر القسوة والبشاعة في جميع الجهات: سواء منها ما يرجع إلى وطن: الشوق والحنين، أم وطن الإقامة والمعاناة. فالغيوم الآتية من هناك، تعلن استمرار مأساة الإنسان الذي ما زال يئن تحت وطأة الفقر والجوع، والقهر والحرمان:

... وسحابة من العيون الزرق الحزينه(٣)

هكذا يصبح التأمل في الذات تأملا في العالم، فبقدر ما تغوص الذات في أعماقها بقدر ما تحدس وتكشف بشاعة وقذارة العالم الخارجي: الوطن تحديدا، لأن الخبرة الحياتية المرة، تسعف في استكناه البواطن، والاعتياد على الحادثات والعوادي والمحن، مما يقوي المقاومة، ويضاعف التحدي، ويلهب مشاعر الصمود وجبهات المقاومة:

وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام

تحت سمائك الصافية

أمضي باكيا يا وطني(٤)

إن سفك الدماء، ونهب الخيرات، وإحصاء الأنفاس هو شريعة المستبدين السفاحين الذين حوّلوا البلاد إلى سجن كبير، والعباد إلى قطعان. فهذه الخيرات التي تجود بها الأرض المعطاء، تهرب إلى الخارج كما تهرب الأموال. وهذه البشاعة العامة، تحولها الرؤيا الشعرية إلى صور عنيفة، تتدافع فيها الصفات والأسماء. لقد أصبح الوطن، ضيعة واسعة، وامرأة مستباحة. ولا تتركز الصورة إلا وتتناسخ بأخرى قرينة، إذ تنقلب إلى زوجين: امرأتين، تبيعان الدفء والراحة واللذة. هكذا ترتمي الذات في حضن الوطن كما ترتمي في حضن الأنثى. ولا غرو، فقسوة الحرمان، واستدامة المعاناة، واحدة هنا أو هناك، فهي الناظمة للوطن وللعشيقة. وهي أصل الغربة والوحشة المستحكمة في الكيان والوجدان. إن القسوة الممارسة على الذات هي التي تجعلها تمضي بالغضب إلى حدوده القصوى، لتتبين كيف أن الوطن قد خارت قواه بعد أن توالت عليه الطعنات، فسقط صريعا. ومع ما في تجربة الذات من مرارة، فإن وطأة الفراق قاسية، يزيد من حدتها انغلاق أفق العودة:

لن تلتقي عيوننا بعد الآن(٥)

لكن، أبدا، لا تكف الذات عن التطلع إلى السمو والارتفاع، مهما بلغ حجم الخسارة والتضحيات. ويصل الارتباط بالوطن على الرغم من الحرمان والاغتراب، إلى حدّ تماهي الذات مع السحابة، لتعلن توحدها مع المستقبل، الذي يضمر تحولات، لا محالة، واقعة، وإن بدت جميع الآفاق مغلقة. وهذا اليقين هو الذي يجعل إعلان التضحية والفداء، واختراق عوالم ما بعد الموت احتمالا ممكنا. ونستعيد من خلال مشهد: «صلب المسيح» حجم الرغبة في الفداء، واجتثاث الإثم من الحياة. أما التضحية، هذه المرة فعن طريق الشنق، وهذه العملية هي عنوان الواقع البئيس الذي تعيشه الذات يوميا في الحياة والكتابة، من خلال السعي الدائم نحو المختلف والمغاير، وما تلقاه من جراء فداحة الخسارات الحياتية المتلاحقة. وكل ذلك يطبع الأكوان التخييلية بالقتامة والسوداوية، فالذات ممزّقة في الكتابة والواقع، بين ذكريات الطفولة وواقع التشرد والضياع. ومن هنا، تجهد في بناء كينونة جديدة قائمة على أساس التحرر من الالتزامات المؤسسية كيفما كان نوعها، وعيش حياة جوهرية تقوم على أساس المغامرة والمخاطرة، وتدمير ما استقرّ من قوانين، فلا التزام إلاّ بصدق التجربة الشخصية. وبهذا الصنيع، فقط، تنقلب الوحشة إلى نور وإشراق:

وسفينة بيضاء، تقلّني بين نهديها المالحين،

إلى بلاد بعيده،

حيث في كل خطوة وشجرة خضراء،

وفتاة خلاسية،

تسهر وحيدة مع نهدها العطشان.(٦)

وإذا كانت السحابة بشير يمن وبركة، فإن الذات المتكلمة تجعلها عضوا في الجسد به يتشابك الداخل والخارج، وترفع الجريمة الأصلية في الحياة بالتضحية والفداء. ونلحظ، في هذا الموطن، عناية دقيقة برسم وتشكيل العينين: اقتران الحاجبين، الصفاء الدال على الشفافية والاكتناه، ونفاذ البصر والبصيرة. وكل هذه التفاصيل، تضع الذات أمام

مخاطب مرغوب مشتهى، بعيد المنال، هو مصدر التنافذ بين الذات والعالم، وبين الواقعي الذي يرتسم في المدن العربية العريقة:«بغداد» والبلاد: «لبنان». ويتأكد لنا أن العالم لا يتشكل إلاّ عبر الذات ومن خلالها. وهي ذات تملك قدرات استكناهية بل وتدميرية هائلة، مثخنة بالجراح، تجر أمعاءها في الجحيم الأرضي؛ لكنها، رغم كل المآسي، تحاول بناء كينونة جديدة، إصرارا على تأكيد حق الإقامة على الأرض.

هي، إذن، ذات متمردة تنهض بعنف لتؤسس كينونة جديدة، متفجّرة من أحضان المأساة. فالحزن يشهر في وجه الحياة، بغية تفجير تناقضاتها، ومواجهتها بحياة جوهرية. ولهذا ففي التشظي بفعل الحرمان والمعاناة أمتن الروابط بين الإنسان والطبيعة:

أيها الحزن.. يا سيفي الطويل المجعّد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير، (٧)

ويبدو أن الملاذ الأساس، في عمليات تحويل الألم إلى كينونة، الاستحضار الدائم للمخاطب المشتهى، الغائب الحاضر: الوطن، فالذات مسكونة إلى حدّ الجنون بهذه الرقعة المتحركة على أديم الماء غير الممهّد، والرصيف يسأل:

عن سفينة وغيمة من الوطن...(٨)

إن مبعث جذب الذات هو انحباس السماء. ومن خلال الانفتاح، تعقد صلات بين الذات والعالم الخارجي، تؤسس أوضاعا جديدة للذات في الكتابة، فكما أن الخارج يخترق الذات، كذلك تخترقها الكتابة، ولعل البؤرة المشعة التي يحصل فيها الغزو هو الألم والفقد والضياع:

والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون
لا امرأة لي ولا عقيدة
لا مقهى ولا شتاء (٩)

مواجهة الحياة، تتم عبر نفض الغبار عنها، والتجرد من التزاماتها. ولا توطن الذات نفسها إلا على الغضب والتدمير والسخرية بما استقر: فرديا وجماعيا. ولا يمكن أن ندرج الهوس بالمكان إلا في إطار هذا الاحتماء بما لا يمكن الاحتماء به. فلبنان المشرف على الهاوية، كما الذات تماما، في مهب الريح والعواصف:

ضمني بقوة يا لبنان
أحبك أكثر من التبغ والحدائق
أكثر من جندي عاري الفخذين
يشعل لفافته بين الأنقاض(١٠)

تقف الذات عزلاء عارية أمام الزمن، غير راضية بدورته. وهذا الرفض، يعبّر عنه بالعربدة والتسكع، والثورة المستمرة:

إن ملايين السنين الدموية
تقف ذليلة أمام الحانات
كجيوش حزينة تجلس القرفصاء
ثمانية شهور(١١)

إن الوعي التراجيدي لا يزيد الالتصاق بالأرض إلا رسوخا، والإنصات إلى نبض الوجود إلاّ تجذرا:

وأنا ألمس تجاعيد الأرض والليل
أسمع رنين المركبة الذليله(١٢)

ويحول الألم إلى طاقة استبطانية عجيبة، من خلالها تحصل المكاشفة بين الذات والموجودات، بواسطة العودة إلى أصل مادة تكوينية تشكل منها الجسد الإنساني:«التراب». ومن خلال علاقة التوحد، عبر الألم، تحول إلى طاقة وجودية أساسية:

فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر(١٣)

إن الاختلاجات الوجودية، تتوسل بجميع الوسائل الممكنة لبلوغ الرؤيا بأبعادها الكشفية، بدءا باليومي، كما تخبره الذات، من خلال التسكع والضياع، والاحتماء بالأشياء الصغيرة، التي توصل إلى الأقاصي والتخوم:

وأسير حزينا في أواخر الليل.(١٤)

### ١. ٢. الأمكنة السرية

الافتتان بالأنثى افتتان بالحياة، فبإعلان الولاء للحب، يتم نفي الألم، به يتّسع المكان لتتجاور فيه اللذة الشبقية والعنف والحرب. من العيون تغري المتع، وتهجم اللذة والرغبات، ويتمّ الانغماس فيما تتيحه اللحظة من لذاذات.، ومن المخيلة تبعث هذه السلالة الرومانية التي تبجل الأنثى وتقدسها، وتفتح طرق المتاهة من خلال جميع الحركات الجنسية، فتتخلص عين الذات، بالتالي، من قوانين المنع والكبت، ممعنة في تدبّر أسرار الجمال الأنثوي بالاستسلام لإغراء العيون، ونداءات العشق والبهاء المكنون. ولعل المثير

في صور الإغراء، هو تقابل الألم واللذة، إذ يصاحب المتعة، دائما، الألم، فالرغبة الجنسية تستدعي الرغبة في حضن الأم الحميمي. وينجلي هذا التعارض، من خلال المشاعر والعواطف المتمثلة في الابتهال والرجاء، في سعي نحو التجرد والتخلص من الصفات الأرضية. وهذه العملية تهدف، في حركة الانفتاح التخييلي، إلى التوحيد بين الماضي والطريق، والسكن بين الشقوق والثقوب، بغرض اكتشاف الحياة الحقيقية في السراديب، والمناطق السفلية، حيث الجوع والضياع والموت والمرض:

أمام الله والشوارع الدامسه(١٥)

هناك رغبة عنيفة في التحول والتناسخ مع الكائنات والأماكن الأليفة، من أجل احتوائها، والفوز بأسرارها، وذلك مصدر الغربة والمعاناة:

فأنا ما زلت وحيدا وقاسيا

أنا غريب يا أمي. (١٦)

تجربة الذات في الحياة تجربة قاسية عنيفة، إلى درجة اعتادت فيها على ما هو مبتذل حقير، فانساقت مع اللذة، احتفاء بالحياة أو ضدها. وتمثل صورة المرأة: «ماري»، بهذا الصدد، بوصفها ساقطة تبيع المتعة. لذلك تتجاذبها مشاعر متناقضة: الحب والكره، الإعراض والاستجداء، النفور والرغبة والاشتهاء، ولعلها الحياة اليومية بفورانها، وحكمتها وجنونها. وفي التفاتة الذات إلى نفسها، تستمدّ مقومات تمكنها من امتلاك القدرة على الاكتشاف والتدمير في نفس الوقت. إن الشرق يسكن الذات، في تآخيه مع المغامرة، والرفض. وليست الذات، في نهاية المطاف، سوى هذه البراءة والتلقائية والعفوية، التي تمتصّ من الحياة رحيقها، حتى وإن اجتثت من منابتها ومرابعها الأصلية. فهذه التجربة العميقة تتغذى من الرؤيا الشعرية الكونية، التي تحدس الألم المتأصل، والتعارض الصارخ بين الفقر والجوع والثراء الفاحش. ونداء المحرومين، في هذا المقام، سياط تدمي جلود مصاصي الدماء. ومن هنا، تصب الذات جام غضبها على المغتصبين المستبدين: «ذوي الأحذية اللامعة». وتحضر، هنا مجددا صورة الأنثى: «ماري»، ولكنها، هذه المرة تفوح حيوية وحياة وجمالا. ومن خلال الالتفاتة المضيئة، تعود الذات لاستكناه الشرق، ومأساته الوجودية، حيث جذور الألم، ومعاناة الإنسان على الأرض: ابتذال الحياة، القتل المجاني. إنها الأخوة في الألم تجمع الذوات في هذه القارات المعتمة:

الأفران مطفأة في آسيا

والطيور الجميلة البيضاء

ترحل دونما عودة في البراري القاحله.(١٧)

وترصد الذات في القصيدة لحظة عصيبة، هي لحظة الوداع بما تختزنه من ألم ولوعة وفقد وحرمان؛ خاصة وأن إمكانية العودة، والرجوع مستبعدة. ومن هذه البؤرة المتفجرة، تتولد جروح الفراق من الانفصال عن الأماكن الحميمة، وانفلات الأشياء الصغيرة، التي تربط الذات بها ألفة ومحبة كيانية: [الحبر، والخمر..]. ويبدو لنا أن كينونة الذوات، تقوم على أساس الانغماس في الحياة العبثية: [الخمر، الجنس، التسكع...] وكل ذلك يشكل الكون التخييلي الفسيفسائي في الكتابة التدميرية الغاضبة بكل عنف وقوة. ولهذا السبب، بالتحديد، نفترض بأن السفر آخذ أبعادا متنوعة تبعا لحضور الإرادة أو غيابها؛ فضلا عن المجاهل المرتقبة في هذه الرحلة الخطيرة:

سأرحل عنها بعيدا.. بعيدا (١٨)

هناك رغبة أكيدة في تجاوز الحياة الرتيبة المكرورة: حياة المعتاد والمألوف، مدعمة برفض المدينة، بزخرفها الاصطناعي، ومظاهرها الزّائفة، والتنديد بآلام المحرومين المهمشين في سراديبها السفلية، حيث العفن والامتهان والجوع والحرمان:

وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان(١٩)

ومثلما تتلاشى إنسانية الإنسان، في هذه المدن الاسمنتية، التي تغيب فيها شروط الحياة الكريمة الدنيا، تضيع زهرة الشباب في هذه الامتهانات الجسدية، وهذه التجارة الخاسرة، التي يباع فيها اللحم البشري بأبخس الأثمان وتداس فيها كرامة الإنسان. والمرأة العاهرة ضحية كما المدينة لهذا المسخ والتشويه العام. ومع ما في الابتعاد من ألم وعذاب، لأنها فصل للرضيع عن أمه، فإن البشاعة، والغبن أقوى من القعود والانتظار. الهجرة هي الخيار الأوحد للتخفيف من حدة المعاناة:

سأرحل عنهم جميعا بلا رأفه

وفي أعماقي أحمل لك ثورة طاغية يا أبي(٢٠)

ثورة الغضب تستعر في أعماق الذات، إذن، لتعكس

صورة متناقضة من الأحاسيس الصادقة، في هدوئها وجموحها، في حكمتها وجنونها، متسللة إلى سراديب الذات والعالم المحيط. وتلك هي رحلة الكشف التي تطوّع المادة المستقاة من الحياة اليومية لتصبح مادة لرؤيا شعرية تدميرية بالدرجة الأولى. ولأن الهجرة ارتباط عميق بالحياة، فإنها اكتشاف لحركاتها الباطنية:

فيها شعب يناضل بالتراب، والحجارة والظمأ
وعدة مرايا كئيبه(٢١)

وكما أن الذات شرارة لهذه الكينونة الأصلية التي تتجسد في الانتماء للعروبة، بوصفها تحقيق لماهية متجذرة في التاريخ الإنساني، فانها تنحت في الصخر، وتتشبث بالنتوءات، تأكيدا للأصالة والدور الريادي الواجب القيام به من أجل استحقاق الانتماء لهذا التراث الإنساني الخالد. وفي طاقات الذات على مقاومة البشاعة والقهر والظلم، والحرص على تجديد التدمير، لضخ دماء جديدة في الأنا والآخر، تجديد الارتباط بالحياة من خلال الكتابة الأصلية. ومن خصيصات الرؤيا الشعرية التدميرية، الانطلاق من الواقع الماثل أمام العين، أو الغائب عنها، من خلال الاستدعاءات الزمنية: الزمن الحاضر والزمن الماضي. فمن المزاوجة، تنفتح آفاق المستقبل. إن تدبر ما كان وسيلة لزيادة وعيه، لاستبطان معوقات الفشل، وإعادة الكرة بغية التأسيس الحقيقي للإقامة على الأرض. وإذا ما وضعنا بعين الاعتبار، قتامة وسوداوية التجربة الحياتية: الأرق، والظمأ، والجوع، والموت... تمكنا من تصور درجة التحدي، والإصرار على كسر الحواجز والمؤاخاة بين الكائنات في الوجود:

منذ مدة طويلة لم أر نجمة تضيء(٢٢)

تنشطر الذات في هذه القيامات الواقعية، بين وخز الذكرى بإغراءاتها، ومآسيها، فالأيام الخوالي، على بساطتها، تحرك لواعج الشوق والحنين: [شرب الشاي، والجلوس في الأزقة، الطبيعة الأولى، والرفقة العشقية الأولى..] كلها ذكريات سعيدة قد انقطعت بعد تجربة النفي والاغتراب، التي لا تتأسى فيها الذات إلا بما يعيد وشائج المحبة والود، ويجدد الصلة بالمكان/ الأمكنة، والأزمنة، والشخوص... فلا عزاء عن هذا الحرمان سوى الإقبال على اللذة والمتعة الجسدية. غير أن ذلك لا يحول دون الإحساس بعبثية الحياة اليومية، الأمر الذي يصعّد صور القتامة والمأساوية:

حياتي، سواد وعبودية وانتظار. (٢٣)

وتتآزر الخيبة والسقوط المتواليان، واستحالة التخلص من القدرة المتعالية، التي تقرر المصائر خارج الإرادة الشخصية، لزيادة حجم السخط والعبثية.. والمضي في أسفار في أعماق الذات نفسها والعالم من حولها. ومن ثمة، الارتماء في أحضان الدوامة الوجودية، والسلوان في هذا الجحيم هو أحلام الطفولة السعيدة:

فأعطني طفولتي.. (٢٤)

وبهذا الشكل، تحفر لحظات الفراق جروحا غائرة في الجسد، إذ تبقى الصور الحميمية عالقة في المخيلة: [البيت القديم..]، بما يشهد عليه من أيام حلوة جميلة هي أحلام الطفولة السعيدة العابرة كلمح البصر. وما أقسى الفصل عن هذه المرابع الأولى التي شهدت طفولة الذات: الكينونة في طهرها ونقائها. إنها العودة إلى النبع والأصل قبل أن تلوثها الأفعال الإجرامية. وفي خضم المعاناة التي تولدها الغربة، تفتح الآفاق المستقبلية، فيزداد اليقين، على الرغم من الانغلاق:

وأنا أرقب البهجة الحبيبه
تغادر أشعاري إلى الأبد(٢٥)

في هذا الأفق المنغلق، بالتحديد، تزداد وطأة الراهن، وعنف المكان، حيث تنعكس الكآبة الطبيعية التي يحدثها الضباب المخيم على الفضاء، بما يبعث في النفس من الضيق والكآبة. ولا يخرج من هذا البؤس الوجودي، سوى الجنس الممزوج بالقسوة والعنف:

فأنا جارح يا ليلى(٢٦)

والإقبال على المحضور بحرية وتلقائية وعفوية، على الرغم من ضيق الحال وتبدل الأحوال، لأن الاستجابة للنزوات والمغامرات الجنسية، شكل من أشكال قبول ورفض الحياة. وذلك سلوك يؤسس لكينونة تستجيب لشروط الكتابة في نفورها وانتفاضها على القوالب السابقة لمقتضيات الحياة التي تشتهيها الذات في ألمها وفرحها.

صورة الشاعر الرؤيوي ترفع الجسد من الصورة الجسمية إلى الصورة الروحية، وتعيد إحياء الشخصية الأسطورية التي يتحقق بها اللقاء بين السماء والأرض: النجوم والأشجار، إلا أن هذه الرؤيا هي رؤيا قاتمة سوداوية، تقوم على أساس مضاعفة الصور

البشعة في الحياة، وعدم الاستسلام للقيود الحسية الواقعية، وإنما سحق الألم بمواجهته بالطاقة الرؤيوية الاستشرافية، والإخلاص للحب وتبجيل الأنثى، إذ وراء العنف والقسوة في المواجهة، يقبع قلب مرهف حساس، يتعلق بالجمال، ويسلم القياد للعشق والحنين لأيام الصفاء والطهر السابق للفتاة الحبيبة والطبيعة في بهجتها الأولى، وتيه الذات بين ربوعها. وفي هذا الانبهار الوجودي، الذي يتيحه الانفتاح على الذكريات الماضية السعيدة، تعتري الذات في لحظات من الانتشاء:

أشعر أن كل كلمات العالم، طوع بناني.(٢٧)

الحب هو أساس الكينونة الجديدة، يحيي بواعث الحياة من موطن البراءة والحرية. فالحبيبة هي الوطن والروح التي تسكن جميع الأمكنة العزيزة على النفس: [الحانة.. المقهى.. الشوارع]... حيث الإحساس بكثافة الحياة وروحها، وعيش فصول النشوة والانتشاء بالخمرة والجنس، والانغماس في الحياة اليومية، من خلال ارتياد الضواحي والساحات والحارات المهمشة، ولباس الناس. وللمرأة، في كل ابتهاج حياتي، حضور مشع، باعثة الشوق والإقبال على الحياة بصفاء ذهن ورقة حواس. وقد يسعف هذا الأمر، في إثبات عقيدة الحب ونفي الكراهية والقمع والتشويه المستحكم. إن استحضار المرأة: الحبيبة يقترن، في الغالب بأرض الحلم والطفولة، واسترجاع الذكريات السعيدة. وتتماهى الذات، في هذا المقام، مع جميع الموجودات التي يأويها المكان:

يوم كنا نأكل ونضاجع ونموت بحرية تحت النجوم (٢٨)

وهنا، تتوسع الذاكرة لتستوعب السعادة والألم، تتمدد لتسع الماضي والحاضر والمستقبل:

يوم كان تاريخنا

دما وقارات مفروشة بالجثث والمصاحف.(٢٩)

تنفتح المخيلة على النكبات والنكسات الفردية والجماعية. والواقع أن المخاطبة نداء الحس والتجريد، يحضر باسمها الأرضي والسماوي، فهي ليلى الطفلة الأولى التي تعيد النشأة الأولى، والوجود الاتحادي قبل الانفصال، وإتلاف النور الهادي في العتمات. وغالبا ما تسنح الكتابة بلحظات مشرقة تسمح باستعادة الإشعاع السابق، هي الملجأ الرحيم من عنف الذكريات، وعنف الواقع. الرغبة هي الأخرى لا تقف عند حدود المتعة الجسدية الزائلة وإنما تحلق بالذات في الأقاليم البعيدة. إنها، قبل كل شيء سفر ومخاطرة. ويمكن أن نقول بأن الرغبة الأصلية في تجاوز ما كان وما هو كائن، هي المحرك الأساس نحو التغير والاكتشاف. وبما أن الكتابة سفر عبر اللغة نحو مجاهل الذات والعالم، كذلك السفر إجهاد ومجاهدة يعيد للجسد ألقه وعنفوانه من خلال اللقاء بالأشياء والكائنات، ويوثق الصلة بالمشاهد الطبيعية. وكلما كانت طرق السفر مجهولة كلما كانت الرحلة أشد إغراء وأمتع مصاحبة. ولا غرو فهذه الرحلات هي خلاصة مجاهدات جسدية وروحية: تبدأ بالتوحد والعزلة، والاستغراق والتأمل، والتخلص من الأعراض. وإن كانت الذات تصر على الاتصال بالحياة في تلقائيتها وعفويتها:

سامحيني.. أنا فقير وظمآن

أنا إنسان تبغ وشوارع وأسمال. (٣٠)

### ٣.١. المشي... نفي الثبات

الإحساس بتشابه ورتابة الحياة والمشاهد والمناظر التي يقع عليها النظر، عامل من العوامل الدافعة إلى كسر الرتابة، والسعي من خلال الكتابة إلى مقاومة الابتذال، سواء ما تعلق منها بالمنجز الشعري، في المراحل السابقة أو الراهنة، الذاتية أم الغيرية، أو ما ارتبط منها بالحياة وطرق العيش والمواكبة. وذلك ما يعبر، بصدق عن الحرص على التجدد والمغايرة. ولا ريب أن هذا المسعى، لا يتساوق إلا مع العزلة والتوحد، خاصة وأن رفض السائد المألوف والمشترك المعتاد يصدم الوجدان والذاكرة الجماعية بقوة وعنف شديد. لكن لا محيد عن ذلك، فهو المحرك المركزي نحو المغايرة والأصالة الحقيقية. ويتأسس التميز على أساس التسامي، تارة، والاتصال بالمحسوس، لأن حوافز الكشف تقوم وفق حدة التجربة ودرجة الانفعال الشخصي، تبعا لانعكاسات النفي والاغتراب الذي تحمله. الكتابة الشعرية الاختلافية هي الملاذ والمآل، الرهان والربح، الذي تواجه به جميع الخسارات، في ليالي الوحشة والعزلة المبدعة. ويمكن القول، بأن الالتزام، وفق هذا التصور، إنما يرتبط بحركات الحياة العميقة، وبتجارب الحياة الأساسية المتجاوزة للسطح

ولما هو ظاهر. من هنا، فالإنصات إلى النبضات الجوهرية، وتلمس أوصال الموجودات، في الشوارع والأحياء السفلية، حيث المعاناة الحقيقية، والصراع العنيف من أجل البقاء، هي المادة الأولى في الكتابة الحية من خلال التجربة وعبرها. وعلى هذا الأساس، فالتيمات الأساسية التي تبني المتخيل الشعري، من قبيل التشرد والضياع، ومجابهة الزمن، ومساءلة الوجود، والحرص الدائم على التجديد... هي المادة الجوانية والبرانية التي تؤثث الفضاءات النصية والرؤيا الشعرية المتحررة على الدوام. وتتوالى، ضمن هذا المنحى الشعري، الصور القاتمة السوداوية، من أجل أن تؤكد القدرة على الانتقال من العالم المحسوس إلى العالم الماورائي، وتعمق، بالتالي، الخبرة العميقة بعالم الشهادة وعالم الاستشهاد. وهذا الوعي الاستشرافي، هو علة الغربة الكيانية، التي تؤاخي التائهين في هذه الدروب المعتمة، المتشابكة في الأقاليم البرزخية. تلتقي الذات بالأحبة في عالم ما بعد الموت: [الأصدقاء، الأب... ]فيحصل التناجي والتخاطب، والإنصات للحفيف والدبيب الساري بين الموجودات: [سعال الغابات، حفيف العجلات، الأنين التائه بين الصخور]. ولذلك تتسامى الطبيعة عبر توحدها وتوحيدها الكائنات، فيكون التوالد مصدرا من مصادر انبثاق الموجودت عبر الصور:

أيتها الجبال المكسوة بالثلوج والحجاره

أيها النهر الذي يرافق أبي في غربته

دعوني أنطفئ كشمعة أمام الريح (٣١)

في خضم التوحد الوجودي والصفاء التخييلي، تتزين الذات بوشاح التحول والقدرة على التناسخ والتماهي من أجل فسح المجال لاستقطاب الخارج والداخل، وارتقاء مدارج الجحيم درجا درجا. هناك تواطؤ، إذن، بين الحس والخيال لإلغاء الهوية، والإقبال المزدوج على الحياة والموت. وتقوم صور الجنس، بإعلان طاقة الحب على التحول والتحويل، فهي الزاد في رحلة الشوق والتوق، والطاقة على إلغاء الحدود بين الأزمنة، تربط الماضي والحاضر والمستقبل، برباط قوي، لتجعل من تدافع الصور أنساقا، تؤكد الوصال واللقاء، سواء بالحبيبة، أم بالأهل. وكثيرا ما ارتبطت الذكريات السعيدة بحلم في تثبيت النور، ونفي الظلام. وللحياة البدائية، في دوامات الوجود الجوهري، إغراء بالعفوية والبراءة الأولى، تستعيد فيها الكائنات قدراتها على الحياة والبقاء. وبما أن العلاقة الشخصية بالحزن أصبحت عنوانا لوجود قهري، فإن الرغبة في امتلاك قدرات التسمية، يكشف تمظهرات الأوجه الباطنية:

يقولون، إن شعرك ذهبي ولامع أيها الحزن

وكتفيك قويان، كالأرصفة المستديره (٣٢)

من صورة المرأة المشتهاة تستمد المخيلة مادة البناء والتشكيل الرؤيوي، فالانوجاد يتحقق في لحظتين متحدتين: لحظة التجربة ولحظة الكتابة. وهذا المجلى الوجودي، هو مجلى العري بامتياز، فالتجرد من لباس الظاهر استعداد لعواصف المعاناة والمجاهدة الكتابية، من أجل تجاوز الألم، واللقاء بالأصل، والأحبة القابعين هناك في التخوم:

إنني هنا فناء عميق

وذراع حديدية خضراء (٣٣)

الإحساس بالخديعة والوقوع ضحية الغدر: غدر القريب والبعيد، يولد وحشة، ووحدة وغربة، ويبعد عن الأصل الذي طالما حلم به، وضحى في سبيله على امتداد عمر صراع وتحد. ولا بديل أمام هذا الإنكار العام، سوى التسكع والتشرد ونفي النفي بالنفي. يخرج الشوق من دوامة المتاه، هنيهة، ليلحق الذات بالعناصر المتسامية في الكون: [النجوم]. ولا ريب أن مسار الرحلة الكشفية، طويل مليء بالمفاجآت السعيدة والأليمة. وما دام المبتغى، غير محدد فإن آفاق المكاشفة منفتحة على الإمكان والاحتمال، والمداهمة والدهشة. البداية، بهذا المعنى، هي الهدف الأسمى، والمرمى الأعظم. وإعادة المحاولات الكشفية، احتمال رؤيوي متجدد إلى ما لا نهاية، ينفتح على الذاكرة ليفسح اللقاء بالأم، أو التقاط مشاهد من الطفولة السعيدة، أو التواري خلف مشاهد الأنين والنشيج والبكاء. لذلك أخذت الكتابة طابعا مأساويا تراجيديا.

العلاقة الجدلية التفاعلية بين الجسد والعالم، هي التي تسمح بإلقاء الضوء على العناصر والكائنات الرمزية. وحسب هذا التشاكل العلائقي يتأسس الموقف الرافض للمدينة، والسعي إلى كشف البهرجة والجمال الخادع، ومحاولة اختراق الدهاليز والدروب المظلمة، حيث الموت بالتقسيط، والألم المتجدد في الحارات والأحياء

الفقيرة، كل ذلك يؤدي إلى اغتيال الطفولة والبراءة، والطهر والصفاء. وعلى هذا المنوال، نلمس تواليا للصور التي تجدد الفقد والغياب، وتديم رحلة الضياع، والابتعاد عما يربط بالأرض والأهل والأحبة. فصور المعاناة، ومظاهر الاستعباد، تضع في حمأة نيران الغربة الذات التي تجتث، بدورها، ما يقف أمامها. ويعمل الإحساس القوي بالفقد والغياب، على إحياء نوازع الهدم والتدمير، وكأن الأبواب قد أشرعت على ما هو بشع، مثير للاشمئزاز، خاصة وأن التحلل من القيود أضحى شعورا متمكنا من النفس. ولا تجد الذات سلوى عن هذا الانغلاق إلا في الجنس، سواء ابتذل أم لم يبتذل. لكن تلك سنوات العمر الأحلى تبخرت، بدورها في دوامات الوحدة، والانتحار التدريجي. ما دام القهر لا يزداد إلا تسلطا واستحكاما، وإن لم ينقطع نهائيا حبل الرجاء:

حيث مائة عام تربض على شوارينا المدماة
مئة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا.(٣٤)

هي حياة الضيعة، بقدر ما تؤلم التائه، تبعث، في دواخله، قدرات الاكتشاف، وفضّ البكارات في الذات وفي العالم. والدعاء، في هذا المقام، إقدام على حوار وجودي، يروم مساءلة المطلق، في صورة من صور الرفض والاحتجاج، وكأن الذات تعيد بناء صورة المطلق، في ظهوراتها المتجددة في الوجود:

يقولون: أنك في كل مكان
على عتبة المبتغى، وفي صراخ الخيول
بين الأنهار الجميله
وتحت ورق الصفصاف الحزين(٣٥)

الدعاء، إذن، لا ينم إلا عن مطلب في الامتلاك وتغيير مسار الأقدار وأمكنة الحضور الما ورائي:

كن معنا في هذه العيون المهشمه
والأصابع الجرباء (٣٦)

ترصد الذات، إذن، اللحظات الصادمة التي تتجاوز من خلالها حدود المحسوس، فيما هي تتصل بالحياة، وروح الشعب. ومن أحضان العاصفة والخراب والدمار، تنهض الذات كطائر الفينيق، للوقوف في وجه القتل والحرب، والتبشير بغد مشرق:

ابتسم أيها الرجل الميت
أيها الغراب الأخضر العينين(٣٧)

إنها كتابة الشهادة والاستشهاد التي تقود الذات نحو الأقاصي والتخوم، لتشهد ولادة متجدّدة من وسط الخراب. وتتساوى في هذه الكتابة، الحصة من السعادة والبشرى بتغيرات محتملة، وحصتها من الألم وانغلاق الآفاق المستقبلية. كما تجسد العودة إلى الذات، قطب الرحى في رحلة المطاردة المسترسلة، والبحث عن مجهول مختلف لا يثبت على حال، ولا يقيم على صورة واحدة. ومن هنا توضع الذات والعالم، في مشرح التحليل والنقد، والغوص والبوح، لتفجير اللحظات المتعارضة، والأحوال المتضاربة، لتطفو على السطح نوازع: [القوة والضعف، التراجع والتقدم، الغناء والبكاء، الجمال والقبح...] من أجل أن تعكس الابتذال والتكرار، والغربة في المفارقة والاختلاف بواسطة الخيال:

وأنا أسير وحيدا باتجاه البحر(٣٨)

واللافت للنظر، أن لحظات الصفاء هاته لا توقظ في الذات سوى الهواجس التدميرية الهادمة، والاستعداد لارتكاب جريمة القتل. ففي خضم الخراب والدمار، يحضر الأهل والأحبة، فتتسع الرؤيا لتشمل قارة بأكملها: [أوروبا، آسيا..استعادة ذكريات الطفولة، والمكان الحميمي: البيت الأول، الذي شهد النعمة وزوالها، والصحبة والغياب...] كل شيء ينفرط من العقد الشخصي، لينعق البوم، وتكف الطيور عن التغريد، فابتعاد الأهل هناك، أحال البيت إلى أطلال، وصفد الذات في أغلال الذكرى. ولا ملجأ من هذا الدمار، سوى الحب، الذي يجدد الصلة بالحياة:

وكنت أحبك يا ليلى
أكثر من الآلهة والشوارع الطويله(٣٩)

غير أن لعنة العجز والضعف تلاحق الذات الملعونة، فتحاصرها الإكراهات والمثبطات:

ولكنني لا أستطيع أن أتنهد بحريه
أن أرفرف بك فوق الظلام والحرير(٤٠)

هي إذن، صدمة الغربة واليتم، تدمي الفؤاد، وتحجزه في عتمات الجحيم:

إنهم يكرهونني يا حبيبه(٤١)

ومن أقسى الإجراءات القمعية، التي تضيق بها الذات ذرعا، إجراءات إقامة قواعد قسرية تكبل وتلجم، حرية الإنسان في الحياة والكتابة. فهناك فوران وبراكين من السخط والغضب، لا بد من تفجيرها بكثير من الحرية والعفوية والتلقائية:

أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والأغنية بستان من الفستق الأخضر(٤٢)

وظيفة الكتابة الجوهرية هي المؤاخاة بين الحس والخيال، واكتشاف الجانب الخفي في الموجودات. لذلك تنطلي العلاقة بين الحياة والفناء على أسرار الأوجه المتخفية وراء المرئي. ولذلك فأوضاع الحرب المأساوية، واللحظة التاريخية، بقدر ما تحييان الوعي القومي، بوصفه تعاطفا مع الإنسان الموجود الأسمى، تبعثان قوى التدمير في أعماق الذات التي تشهد انهيار الأحلام الواحدة تلو الأخرى: انهيار البلاد، محاربة طواحين الهواء. والعزلة هي الخيار الأمثل في المسخ العام، والجنس لحظة الانسلال الأعظم من براثين الرتابة، ونداء ربة الشعر، هو المخلص من جحيم القيامة الأرضية. فالهيام، وملاحقة البعيد، الذي يأخذ، حينا، صورة الأنثى، وتارة أخرى، صورة الوطن، يسحر ويغري بمواصلة السفر. ويعكس الإحساس العميق بوطأة الزمن، والاختناق الفردي والجماعي، والوعي التراجيدي بمدى المعاناة الكيانية، والمكابدة الحقيقية من خلال عيش فصول الجحيم الأرضي:

أيها العرب، يا جبالا من الطحين واللذه(٤٣)

يتوجه التدمير، رأسا إلى الإنسان، في وجهه الدنيء البشع، الذي لا همَ له سوى إشباع الرغبات. فبدافع الجهل، وعقد التسلط والهيمنة يدفع الأبرياء إلى حروب خاسرة تضيع فيها الدماء سدى. أهناك، بعد التفاهة المعيشة أبشع وأغرب من واقع الحال العربي؟

أنا رجل غريب لي نهدان من المطر.(٤٤)

ولا تختلف مأساة الذات كثيرا عن مأساة الآخر، التي ألحقت به جريرة الوجود. وبهذا الطاقة المدمرة الساخطة، تستعرض الذات تاريخها وتاريخ الجماعة الدموي الأسود. هي الضيعة الشاملة، توحد بين التائهين في هذه الربوع المجدبة والقاسية، فليس هناك فرق بين أن يموت الإنسان قهرا وضيما أو تسلطا وجورا، أو مكابدة ومعاناة. هذا هو المشترك بين الحياة والكتابة. وينهض البطل الأسطوري، بمهمات التجاوز والتسامي، وكسر الحواجز التي تحدّ من حرية الذات وانطلاقها في اتجاهات لا محدودة. يعبر مقامات الشهادة والاستشهاد، ويتقدّم في طريق الفداء. وفي ذروة النشوة واللذة، تمثل مشاهد القتامة والسواد، التي تتحول النبوة وفقها إلى قوة تدميرية، تقيم على أنقاض العالم، عوالم متشابكة جامعة بين الهنا والهناك. وتغزو صورة الجسد الأنثوي، في هذا المقام، العالم المحيط، موهمة بحمل آمال وأحلام الجيل المقهور. كما يدفع هذا الانفتاح النسبي إلى الاعتقاد بإمكانية الطلاق مع السائد عبر الكتابة والانخراط في موجات الحياة:

على رفات القوافي والأوزان (٤٥)

العودة إلى الذات، ومحاولة استكناهها، هي الوجهة المثلى عند كل انغلاق وإحساس بالضعف والانسحاق، وإن كان الوعي العدمي يقطع كل آصرة بالحياة أو الكتابة. ومن هنا، تقلب العلاقة بين الإنسان والموت، من خوف ورهبة إلى حبّ وألفة، وكأن الذات قد قطعت الصلة مع الصورة البشعة، واتصلت بالصورة الكشفية في أوجهها البهية المشرقة. هناك رغبة في تجاوز الواقع، بعد الغوص فيه، وتفجير تناقضاته. وإذا كان التواصل والتكيف مع الوجود، يتمّ عبر الأنثى، فإن الوصال، بدوره رهين بالمغامرة، والإقدام على المخاطرة. ومما يؤكد ضرورة السفر واستعجاليته، الحرص الدائم على رؤية الوجود في تجلياته المختلفة. ولا مخلص يحقق التجاوز غير الحب فهو النداء الجوهري الذي يرفع الذات من مستنقعات الواقع. ومع ما في الابتعاد والهجر من ألم ولوعة، فإن اللذة، سواء في مستواها الحسي أم الروحي، هي الهاجس الأكبر في مغامرة الذات في الحياة. وبما أن التعالق بين الحياة والكتابة، لا يتأسس إلا في الحب وبالحب، فإن، الرحلة تأخذ وجهتها إلى الأنثى في صورها القريبة والبعيدة، من أجل السكن في القلب، والنشوة بالقلب: قلب الأدوار، وتغيير الأقدار. وهكذا فالرغبة الجنسية، خلاص من الجحيم، مع ما فيها من متعة ولوعة:

ظالم أنت يا حبيبي
وعيناك سريران تحت المطر(٤٦)

بالغناء تمسح الذات غبار السنين، وأنين المحن، تستعيد الشباب والعنفوان، فتطرق أبواب المجهول بعزم وإصرار:

سأرحل بعد قليل، وحيدا ضائعا
وخطواتي الكئيبه
تلتفت نحو السماء وتبكي.(٤٧)

تجربة الذات تجربة جحيمية، تشهد انسحاقها في كل لحظة، تذوق مرارة الحرمان، ووحشة الغياب، وبتر الأعضاء. فالعين لا تلتقط سوى مناظر الخراب، وأفعال الجريمة الشنعاء، ولا تحصي سوى أنفاس الخوف والرعب والقتل والتدمير. فلا وسيلة لرفع الظلمة إلا بالتجسيد الكارثي، ومحاولة الاختراق المضاد، الذي يهب الجسد فدية للإغراءات الشهوانية، والنزوات المكبوتة في الحياة والكتابة. تحضن القصيدة رفقاء المتاه: إناثا ورجالا، شيوخا وأطفالا، شاهدين مستشهدين، في هذه القيامة التي تسفك فيها الدماء هدرا، وتستباح فيها الحرمات: ظلما وجورا، وتسلب الإرادات: تعسفا. الجميع، إذن، مكتو بنار الحرب: المقبل عليها، الخائض غمارها تعصبا ومولاة، أم المنتظر المتربص الفريسة بمكر وخديعة، أو المسلوب الإرادة المدفوع إليها دفعا، أم المتفرج المتلذذ بالخسارة والدمار. هكذا لا تطفو على سطح المتخيل سوى صور البشاعة والخراب: الزنازن في كل مكان، والمساجد فارغة خاوية، والدم يضيع سدى لنزوة مجنونة وأنانية ساذجة. ومع عنف هذه الجروح والآلام ما يزال الشوق إلى الشرق مستحكم وإن لم يذق سوى المرارة والآلام. ولعل ما يشد إلى هذه الجروح، هو الإصرار على الحلم، والتمسك بالإنسان الوريث الوحيد للسمو والجمال. إن ما يهدد الوجود هو الرتابة والتكرار والانجراف وراء اليومي المعتاد، والخطر المحدق بالذات، هو المآسي والجرائم، والقهر والنفي:

كنا رجالا بلا شرف ولا مال

وقطعانا بربرية تثغي مكرهة عبر المآسي(٤٨)

والواقع أن العنف مسلط على الذات من الداخل والخارج. ولا يحصل الانفتاح النسبي، والتخلص التدريجي من الانغلاق إلا بالحب؛ فهو الملاذ والموئل: يصل الذكرى السعيدة ببساطتها وعنفوانها، بالدهشة والبكارة الأولى. وكما أن عالم الحب بانفتاحه على الأنثى، وبالتالي انفتاحه على الوجود، يحرك، داخليا، اشتغالا نصيا، تتوالد ضمنه الصور، فإنه يطبع الكتابة الشعرية المغايرة بطابع التحول المستمر، الذي يعيد بناء أوضاع الذات في الخطاب، في تشظياتها بين الإرادة واللا إرادة، المعنى واللا معنى، الشعور واللا شعور:

وتمضي ذبابة الوجود الشقراء

تخفق على طرف الحنجره(٤٩)

ولا يتأسس المعنى الوجودي العميق إلا على الخبرة اليومية، والتجربة الحياتية؛ فالحدود بين ما هو تافه وما هو جليل قد انمحت، والحكم، في نهاية المطاف، للقدرة على الاكتشاف، وخلق الأنساق الناظمة لأشكال المعنى. وتبنى الخطاطات التخييلية، بهذا المعنى، على أساس الرؤيا المأساوية: [الهزيمة، القمع، الظلم، الإرهاب، والتخريب... والإصرار على المقاومة وعدم الاستسلام، والوقوف في وجه الظلم، ومظاهر التشويه والإفساد..] ومن هنا، يتجاور الحدس بالنهاية الحتمية، ولقاء المصير، مع ترقب البشرى والتحول الآتي. فأفعال القسوة والعنف تتصاحب مع مظاهر الجمال. وفي هذا التركيب، يجسد الغزو، طاقة من طاقات التحدي والمقاومة، كما تشير مراقي المجاهدة، بكل وضوح، إلى مقامات الرؤيا، الكاسرة جدار المحسوس، محدثة صرخة مدوّية ضد الرتابة والتكرار:

لقد كرهت العالم دفعة واحدة

هذا النسيج الحشري الفتاك(٥٠)

والملاحظ أن العالمين الحسي والخيالي يتداخلان على نحو عجيب، إذ تنعكس مظاهر الخراب والدمار على مشاهد التجليات الرؤيوية، فالوسيلة الوحيدة للتعويض، وقهر البشاعة هي الجنون، بوصفه طاقة على التدمير، ونسف الفواصل والحدود. وإطلاق العنان للخيال، ولما يتعدى المعقول والطبيعي، وفق هذا البناء، تحرير لطاقات الإنسان. وها هو يسلم القياد لنداءات الرغبة، ويترك الإرادة تصول هنا وهناك، مستخفا بالقيم، والقوانين الرادعة، متنكرا لما حصل تعلمه، فاسحا المجال للحرية. فما يكفل الخروج عن المألوف المعتاد هو القدرة على التدمير، التي لا تأخذ مداها الحقيقي إلا بواسطة الجنون:

أتسكع بين الوحوش والأسنان المحطمه(٥١)

والانسلاخ من الجنس الإنساني، والاندماج في الفصيلة الحيوانية، عودة إلى اللحظة الأولية البدئية: لحظة الانتشاء والغبطة الوجودية. هكذا ترتوي الذات بعد الظمأ القاسي، والجوع الشديد. إن رتابة الواقع، وتواتر السلوكيات اليومية المعتادة، تستدعي سيولا من الصور المتلاحقة العنيفة والصادمة. فالرفض العظيم، ينسحب على جميع مظاهر الحياة الواقعية الرتيبة.

### ٢. ديوان، غرفة بملايين الجدران

الغالب على مجموع ترسيمات المتخيل، في هذا الديوان، طابع التحول في الزمان والمكان، انتقال من المحدد إلى اللامتناهي، ومن المنغلق إلى المنفتح. وأفعال الغزو موجّهة، بالدرجة الأولى، نحو هدم الحواجز التي تحول دون الاتصال: الجدران بخاصة. فالرغبة، كما يستخلص من الكوكبات الرمزية ملحّة في: «*الانتقال من الماضي إلى المستقبل*». وتلك مؤشرات دالة على تركيب المتخيل المهيمن في الديوان، والمتمثل في: كتابة الحيلة.

### ٢. ١. الانتقال.. التحول.. الامتداد..

بالكتابة يكتشف الوجه الخفي في الأشياء والكائنات، فتلتحم الذات بالعالم عبر الجسر، والغصن والسنبلة، والطائر، والزهرة، والريح... فالمسافة بين الموجودات قد قلصت إلى درجة الصفر، وكلما حدث البعد، ازداد التفكك والانحلال. والقرار الفاصل التالي، يبين الضيق بنمط من الحياة مكرور:

لن أعود إلى المسرح بأصابع محطّمه
والحبر ينزف من غرّتي على الجدران والقاعات.(٥٢)

وهذا الرفض لا يعني الاستسلام والرضوخ، أو الانزواء: هروبا وتراجعا، وإنما يعني، إصرارا وتحديا وتمسكا بالحياة. الألم، من هذه الزاوية، مدخل إلى الحياة الأطهر والأنقى، كما تشتهيها الذات، وهي تتشكل من العناصر اللينة والصلبة إنها:

زهرة يرويها الدم وتقصفها الريح(٥٣)

هناك حاجة ماسة لملامسة الأبعد والأعمق. وتغيير الواقع لا يتحقق إلاّ من خلال الكتابة، بوجوهها التدميرية والبنائية، وبالتالي، الخروج عن الجاهز والمألوف. ومادة هذه الرغبة في التحول والتغيير، هي شرارة البحث الدائم عن مجهول، جامع بين النعومة والشراسة؛ إنه يسكن الذات عبر المخيلة، والعالم عبر الموجودات. من هنا، فاختفاء بعض دلائله، يدفع الذات، إلى العدمية:

حيث لا وطن للمرافق
ولا مقر للدموع.(٥٤)

وبإمكاننا القول، اعتمادا على التشكيل الصوري، إن العالمين كليهما: عالم الواقع وعالم التخييل، قاسيان عنيفان، يعمقان الغربة والنفي. والنتيجة أن أوضاع الذات في الكتابة، تتحدد تبعا لوضعها الوجودي، حسب الامتلاك والفقد. فعندما، تنغلق آفاق المغامرة الكشفية، يتلاشى الجسد، وتبدو الكتابة وما ينبثق عنها من عوالم تخييلية هشة. ويبعث الأمل في الانفتاح، بإعادة تشغيل المكونات الصراعية الداخلية: [الغضب، والحزن، والقدرة الباطنية..] لمواجهة جديدة، تفجر الذات والعالم، مستشهدة في طريق البعث والولادة. *وبهذا القدر من المجاهدة*، تخوض غمار المكابدة، والغليان، وتستثمر المشاعر والعواطف المتناقضة، وتتصدى للزمن. باللذة، تدفع الذات الألم والضيم، وتتسامى عن الأعراف والتقاليد من غير أن تذوب في عتمات اللاجدوى، وإنما تجهد، بصدق، من أجل استعادة الطهر والنقاء، وإعادة لحظة الاندهاش الأولى بالأشياء والكائنات. والانغراس في الأرض، من خلال الإنصات إلى النبضات الباطنية، وإسماع النداء البعيد، هو صلب الانشغال الماورائي الكشفي. لذلك تخلق الذات مسافة بينها وبين نفسها من خلال رسم صورة للآخر:«الرجل الغريب»، يكتنفها كثير من الغموض والالتباس، والتوتر والقلق والتوجس. يدور في دوامة الرعب والحيرة، وتتجاذبه دروب المتاه، فتسلمه الضيعة إلى غربة ووحشة وجودية. وعلى الرغم من ذلك، يواصل السفر، ويستمر في الصعود والسمو، لا تزيده المآسي سوى إصرار على التحدي، والسير في طريق الارتقاء والتجاوز. إنها شخصية ملغزة إلى حدّ بعيد، تزاوج بين الفرح والألم، وتصل الأرض بالسماء، مادة جذورا في الأعماق، السفلى والعليا. ولا يلبث هذا الانفتاح الوجودي، يتقلص لتكتفي الحركة برصد المراقبة والانتظار:

.... وأنا أجلس كالجرذ عند العتبه(٥٥)

ومن هنا، يمكن أن نسجل بأن الوعي بالذات يتعمق من خلال استبطان الآخر، ورصد حركاته وميولاته؛ ففي حياته وسيرته ما يمكن من رصد الفرادة والتميّز والهوس بالبعيد المجهول. ولا غرو، فذاك طبع المنعزل المتوحّد المنشغل عما يرتبط بعالم السطح، المفتون بالحياة وبالخيال في نفس الوقت. هناك إذن، مسؤوليات جسام منوطة بهذا الموجود الذاهل المتأمل، وكأنه يسترق السمع من هناك، حيث أصوات متحشرجة وأخرى حادة، تستفزّ على السكن في

التخوم. هي، إذن، تبعات رغبة التحكم في الزمن من أجل استعادة: [الأيام الغابرة..] وتجاوز اللحظة الراهنة نحو الآفاق المستقبلية. ولا تختلف السيرة الكتابية، ضمن هذا الإطار، عن السيرة الحياتية، ببساطتها وعبثيتها. ويبلغ مدى رسم الصورة الشخصية حدا من السمو، يرفع الموضوع إلى مرتبة الفادي الذي يسيل دمه على محراب الحق والحرية. وبتأمل القسمات والملامح ندرك بأن الموصوف هو قرين الذات وصنوها الوجودي. وعلى هذا الأساس يندرج التصوير ضمن إطار مشروع بناء الماهية المختلفة. فالذات وفقها جامعة ومفرقة في نفس الوقت:

كان وسط الشارع يغيب
زافرا كأولئك الثوار المشبوهين
يتأبط ثيابه وكتبه ووطنه.(٥٦)

هناك، بالتأكيد، رغبة في تفجير مكنونات النفس الداخلية من خلال تفجير ما يعتمل في الشعور واللا شعور، لكي يحصل زواج بين الوجود الكائن والممكن. فالهواجس تتجه، رأسا، إلى تغيير الهندسة الفضائية، متوسلة بالمزاوجة بين الجسد والمكان، لإبراز علاقة الاتحاد من جهة، وتجسيد حدة الهواجس والتهيؤات من جهة ثانية. وهنا بالتحديد، يتناظر تشظي الذات مع تشظي المكان:

لا أريد الشوارع قصيرة هكذا
أريدها عميقة هيّابه
طويلة وفاتنة
كأحشاء مبعثرة في الريح.(٥٧)

والملاحظ أن ما يحرّك هذه الرغبات والهواجس، هو الهمّ المستديم المسكون بالرحلة والهجرة والإبحار: هجرة قمينة بتحقيق مسافة البعد الكافية بين الذات والعالم المحيط، تمهيدا لتأسيس رؤيا ترصد حركات الواقع الباطنية، الذي يعتبر الألم أصلا من أصوله:

أن أرى الفقر والوطنية والمساواة (٥٨)

فالانغراس في الواقع، والتجربة المرّة، تطبع، لا شك، رحلة البحث عن الأسمى والأعلى بالحيوية والحركية:

لقد آن الأوان
لتمزيق شيء ما
للابحار عنوة تحت مطر حزين حزين...(٥٩)

هذا الحرمان والقهر الممارس على الذات بعنف، لا يقوي سوى هواجس التدمير، ردّ فعل مضاد، يتجسّد من خلال الغربة في قهر المصير بكل جرأة وعزم، حتى وإن اقتضى الأمر إلحاق الذات بالكائنات الذميمة: «فأر دامع العينين»، «عيون الضباع الجائعة».. وتحبل تجربة الغربة والتشرد في ديار المهجر بفيض من المرارة والألم، فهي المنفى الذي يخنق الأنفاس، والزيف الذي يستر البشاعة والعفن. وليست مرارة البعد بهينة على ذات منكوبة في نفسها وفي غيرها، مطعونة في ظهرها. وأمام انسداد آفاق الواقع والمستقبل، تتفجّر ينابيع الذكرى السعيدة، معمّقة الصلة بالموجود الطاهر الذي لم تلوّثه وتعبث به المدنية المزيفة: «البدوي الأصيل» الذي يبتهج بالموجودات ويحاورها باللغة التي تفقهها، فتبوح له بأسرارها، ويفضي لها بشجونه وأحلامه. من المتاهة، تنوجد ماهية الوجود المختلفة، بوصفها خلاصا من الكائن وتوقا إلى التجدّد والتغيّر.

ويبدو أن الذات بلغت حدًا من الضعف والعجز جعلها تشعر بلا جدوى من التمسك بالحياة، التي تكشف عن وجهها البشع. فبمجرد ما تعلن الذات غياب الكتابة والحب، ينفرط العقد الذي يصل بالوجود. وهذه الحالة الارتكاسية تفضي بدورها إلى وصل بين الأم والجريمة. وضمن هذا الإطار، يعلو صوت الغضب والنقمة على صانعي المآسي والانتكاسات المتوالية. فإذا ما أحصت الذات حصيلة العمر، فلن تحصل إلاّ على فقاعات، وأيام متناسخة مشوهة، تزيدها الغربة والنفي قتامة. لكن مهما بلغ حجم الخسارات، فإن الإقدام على الحياة يظل الباعث على التخطي والمقاومة. من أحضان المآسي، يولد الأمل، ويكبر الحلم، ومن حياة التشرد والضياع، يتبدد الحزن الجاثم، وإن كانت المشاهد السوداوية هي الغالبة في التشكيل والبناء:

سيطلع بؤس كبير من قلب الحضاره(٦٠)

تتنزّل الذات مقام التخاطب، لبناء عوالم محتملة، ينفذ منها إلى أحلام الطفولة السعيدة، وما استقرّ منها في الذاكرة من مشاهد قويّة لا تزال حاضرة بقوة وعنفوان. وتسترجع الذات، بعض تفاصيل الرجل الذي نسجت له مخيلة الطفل صورا مفعمة بالحيوية والحركية، بل إن الاستعادة تمتدّ إلى لحظة الوفاة. لقد كان هذا الرجل، نموذجا مفارقا، في خلقته، وسلوكه،

وأسلوب حياته. لذلك كان حضوره مميّزا، ارتبط بمرحلة الطفولة، وأحلامها. ومن هنا، فتذكره لا يكتمل إلاّ بتذكر صور من الطفولة، بعفويتها وتلقائيتها. وفي هذا المقام، لا تملك الذات سوى الجهر بالعنف الممارس والقهر الموجه تبعا لطبيعة البيئة التي انوجدت فيها الذواتان:

فالرمال في بلادي لا تجيد القراءة
والغبار لا يحب عيون الأطفال:(٦١)

ومع غنى المخيلة الطفولية، وثراء إشراقاتها، فإن المقابلة بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة، كاشف عن الدهشة والرهبة. فالغربة والاغتراب هما القاسمان المشتركان بين الذاتين، حتى وإن كان فارق العمر بينهما مميزا. ولقد شكلت لحظة وفاة المخاطب لحظة قاسية عنيفة انعكست آثارها على الوجود برمته. لذلك استحقت روحه البقاء والخلود. وتتجاور، إذن، ضمن هذه الأنساق التخييلية، مظاهر العنف والقسوة، وصور السمو والعلاء. كما تكشف الحقول وجها عابسا، ودموعا جارية، وانتظارا للغيث والغوث. وعلى نفس درجة الانغلاق، يستحكم هاجس السمو ويتجذر، من خلال العطش الكبير إلى المطلق والمجهول، كما تدلّ عليه، بعمق، صورة إغراق الأنسان في الأمكنة النائية. وفي هذا المقام تتكوكب الصور المتمحورة حول الأكل لتجسد الجوع المتمكن، والحقّ في إشباع الرغبة الجسدية والروحية، لتنال نصيبها من لذة الحس ولذة الخيال. وتتضايف، ضمن هذا المقام، رؤى الخراب والدمار، باعتبارها رحما، ورؤى الماوراء والجحيم بوصفها إمكانا لتحقق الغريب والمختلف:

إنني قبر بعجلات لا تحصى(٦٢)

### ٢. ٢. حركية التجاذب

تتضارب المشاعر والعواطف: مشاعر الحب والكره، تبعا لخطاطة الاتصال والانفصال. الإحساس الرهيب باللا جدوى والتفاهة نتيجة انعدام الصلات التي تربط الذات بالأرض. إن تجربة الذات في المدينة تجربة اغتراب ووحدة وعزلة، تعمقها تجربة التشرد والضياع، لتتضاعف المرارة التي تعيشها الفئات الدنيا. ويمكن أن نعتبر أن جحيم الذات مبعثه الرؤيا السوداوية القاتمة، ومظاهر القسوة والعنف الواقعية، إذ مع ابتذال الحياة اليومية، يتفجّر الألم. فالأفعال المكرورة: شرب القهوة والماء، تكرس وجودا سلبيا، لا يتماشى مع التحول والتغير. ومن هنا، تزيد رغبة الذات في الانطلاق، لكي تصل إلى تفجير الصمت، وتجاوز المعاناة القائمة، وبلوغ مرتبة الصمت الدال. ولا تتشكل ملامح الرؤيا الشعرية إلاّ من العذاب والمعاناة. الواقع أكثر شراسة، يهدد الوجود في حدّ ذاته، هو منتج الوحشية والغرابة والعبثية:

لأرى أنهار الشوق والجوع والذكريات
كيف تجري؟(٦٣)

للذكريات، حلوها ومرّها، وقع عنيف على الذات. فضلا عن البؤس الكياني الذي يزيد الواقع انهيارا، والذات تذمرا وسخطا:

وتخيلّت آلاف الأشجار المحترقه
تهوي على الأرض(٦٤)

ولا يزيد الخراب والدمار، عواطف السخط والغضب إلا تأججا والتهابا، وكأن الذات في احتراقها وبعثها، تتشبث بالخيوط الرفيعة التي تصلها بالحياة. وما الحب والإقبال على ما يتاح من متع، على بساطتها، سوى بريق أمل يجدد الصلة بالحياة، بعد التحرر من الكوابح. وتشهد الذات في تجربتها بالمدينة، أعنف التناقضات بين بيئتين متعارضتين: البيئة البدوية، والبيئة المدنية. ولا تلتقط الذات من هذه المقابلة، سوى اللقطات والمشاهد المأساوية العنيفة، لأن التجربة، في حقيقتها، تجربة قطع وبتر. فالقرية هي الأم، التي فطم عنها الوليد. وفي هذه اللحظات، تهجم على المخيلة هواجس الرحلة والانتقال بعيدا. ابتداء من الجنس بوصفه لحظة نشوة وانتشاء، فرحة واغتباط ينطلق من الجسد، ليصل إلى النفس والروح. وتصغي الذات المتكلمة، في هذا الموطن، إلى صوت الذات المخاطبة، سواء عند رصد أحوالها، وبيان انخطافاتها، أو اللقاء بها إذ هي الملاذ في حضرة الوحشة والغربة الكيانية، والسكن الأثير. ويدل الاستغراق الجسدي، والغفلة عن العالم المحيط، على التحرير المطلق للرغبات، والانغماس في اللذة:

يأتي إليّ
زنخا كالقصاب
وحيدا كطائر عذّب حتى الموت
يعضّني في فمي وشعري وأذني (٦٥)

ولا تحول الحالة البئيسة دون التعلّق والاتحاد. فها هي الذات المتكلمة تقبل عارية مجرّدة، لا تجد سوى الجسد الأنثوي ملاذا ورحما، وعتبة لولوج الأقاليم القصية. غير أن مشاهد الرعب والدمار، لا تفارق الذات المتكلمة، حتى وهي في ذروة النشوة والانخطاف:

الحياة مملة كالمطر بلا ماء
كالحرب بلا صراخ أو قتلى(٦٦)

### ٢. ٣. صور النار المولدة

السفر والترحال في دوامات الحياة مبعث ألم وإشراق، وسبيل انحدار في طبقات الجحيم السفلى، وسمو وارتقاء نحو الأعلى. تتجسد الغربة الذاتية في الواقع والخيال بنفس القدر والحدة، والعنف والقوة. فالذات الملعونة تجر تاريخها الأسود، وتجربتها المأساوية من مكان لمكان، غير عابئة بحجم الكوارث، وهول المآسي. ولا تكاد مشاهد الرعب والدمار تغيب في هذه السفرات. فالنيران الملتهبة تسيج جميع الأمكنة، لتكتسح المخيلة، المشاهد القيامية. وها هي تقوم من وسط الخراب، ومن الشرر المتطاير على جنبات البركان، لتقف شاهدة على وحشية وجنون الإنسان. وفي خضم الدمار، تحضر صورة الحبيبة، التي تشهد، بدورها، أقسى لحظات الفصل والقطع والغياب: لحظات الفراق الدامية، التي تسري في الدماء حارة متوهجة. الكتابة هي عتاد وعدة هذه الذات المتقلبة في الجحيم. وعلى هذا النحو، يبرز ألم التجارب وجروحها، والإصرار والتحدي، وعيش فصول المآسي الحياتية. ولذلك تنكتب القصيدة جسديا، إذ من العواصف والكوارث تنبثق الرؤيا:

إنني أرى كل شيء (٦٧)

وبما أن الوصل بين الكتابة والحياة حاصل بصورة تفاعلية دينامية، فإن الصور لا تتجمّع إلا حول بؤر القتامة والسوداوية، والعذاب والجراح. وتخترق الذات العالم المحيط بالرؤيا، التي تبنى بحسب شفافية البصيرة، والموافقة بين النوازع الشيطانية والإيمانية. إذ تحضر الصورة الملائكية للمرأة بوصفها رافدا، ومعينا في الارتقاء.. ومن خلال المرأة الهاجس الملازم تتوزع الذات بين صورتين: صورة ملائكية للمرأة وصورة مقابلة شيطانية. هكذا يتقابل الوجود المزدوج، لتصير معادلا للطبيعة، وللوجود الأساس.

الكتابة، من هذا المنظور، رحلة في الطبقات المظلمة في الذات وما يحيط بها. فالتجارب القاسية: الألم الملازم، والحرمان، والقهر...تتجمع جميعا لبناء الأنساق التخييلية. هكذا تتشكل المشاهد البشعة المرعبة: [الغدد خارج الفم، السعال، وصول الأخبار من الوطن الجريح..]

الملاذ الوحيد في هذا الجحيم هو الشعر، وسيلة مقاومة الزمن وترويضه. من هنا تصبح الكتابة صراعا بامتياز، فهي السيف الذي يشهر في وجه الظلم والبشاعة. إن انغلاق العالم وانعزال الذات في دوامات الخوف، والتوجس والمرض، تتمظهر في الكتابة، من خلال كوكبة الصور، حسب مقادير مختلفة باختلاف المواقف والأحوال. وفي سياق الكشف عن بواطن الذات وهي تخوض غمار التجربة الكتابية الشعرية، تناظر بين الكتابة والكون. فالحبر الذي تمارس بواسطته لعبة السواد والبياض على الورقة، يتعدى ذلك، ليزاوج بين زرقة السماء التي تفتح أحضانها للطيور المهاجرة، وتحتفي بالأحلام والهواجس. وإذا كانت مشاهد الاتحاد، تفضي إلى رؤى مرعبة، هي رؤى النهاية والقيامة، فإن داخل الذات هو البؤرة التي يحتد فيها الاشتعال:

لقد انتهيت
الدخان يتصاعد من قلبي.(٦٨)

ومن التفاصيل اليومية، والرغبات، تسترسل تجارب التسكع واللذة. إن الغربة تجربة وجودية، تضاعفها جميع معطيات العالم الخارجي، بما في ذلك المدينة. فألم الذات ألم باطني، يحتد بحدة العنف في الواقع. الكتابة الشعرية، من هذا المنظور، إدانة للذات وما حولها. شهادة على ألم أصلي لا بد من استئصاله، لا بالفداء، ولكن بالإقبال على الاستمتاع بما تتيحه اللحظة من متع، حتى وإن كانت عابرة. وعلى هذا النحو، تنتاب الذات أحوال السخط والغضب، فتستعرض، أمام العين تفاصيل التجارب اليومية، التي ترفع حدة السخط على الآخر، الذي تجرفه أمواج الحياة الرتيبة، المكرورة، ومما يزيد من النفور والتعارض، الرغبة في امتلاك القدرة على الخلق والتحكم في زمام المصير الشخصي. وما الصراخ ورفض العذاب، سوى تجسيد لعبثية الوجود ولا جدواه. لعل هذه الدموع الحارة تغسل هذا العالم الموبوء. من

هنا، تصبو الذات إلى أن تعانق اللحظة البدئية: لحظة ما قبل الولادة، ثم لحظة العري التام. ولا تعين على التحلل من المحسوس سوى اللذة. تجد الذات نفسها وحيدة تصارع، للخروج من الوحل. غير أن الهواجس لا تقف عند هذا الحد، وإنما تصل إلى درجة امتلاك قدرات خارقة، تغير هرمية الكون وتراتبيته:

أتمنى أن أمسك هذه الأرض من جلدها
وأقذفها كالهرة من النافذه.(٦٩)

هكذا تواجه الذات أحوال ومواقف ما بعد الموت، فتتيه في مجاهل وعتمات القبر. الحسم والفصل هو قرار عنيف، لا بدّ منه لتأكيد سلوكيات حياتية، ومذهبيات وجودية، تؤسس لإقامة حقيقية على الأرض. والكتابة الشعرية، من هذا المنظور، منتوج رؤيا تراجيدية، تعضدها تجارب النفي والاغتراب في الحياة والكتابة على حد سواء. على هذا النحو، تتولد مشاعر المفارقة والاختلاف في الكينونة.

**الهوامش**

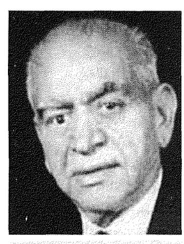
١ نذكر من بين المراجع المعتمدة:

Gaston Bachelard -
La poétique de la reverie. Ed. Presses universitaires de France. Paris 1986
L eau et les reves, Essai sur l imagination de la matière. libraire jose corti.21. ed. 1979
Jean Burgos -
Pciur une poétique de Imaginaire, Seuil, Paris, 1982

٢- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، مرجع سبق ذكره، ص.١٥
٣- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، ص.١٨
٤ - نفس المرجع، المرجع السابق ص.١٩
٥ - نفسه، ص.١٩
٦ - محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق ص.٢١
٧ - نفسه، ص.٢٢-٢٣
٨- نفسه، ص.٢٣
٩- نفس المرجع، نفس الصفحة
١٠- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرحع السابق، ص.٢٣
١١- نفس المرجع، نفس الصفحة
١٢- نفس المرجع، نفس الصفحة
١٣- نفسه، ص.٢٤
١٤ - نفسه، نفس الصفحة
١٥- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص.٢٦
١٦- نفسه، ص.٢٧
١٧- نفسه، ص.٣١
١٨- نفسه، ص.٣٣
١٩- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق نفس الصفحة
٢٠- نفسه، نفس الصفحة
٢١ - نفسه، نفس الصفحة
٢٢- نفسه، ص.٣٣
٢٣ - محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق ص.٣٥
٢٤- نفسه، نفس الصفحة
٢٥ - نفس المرجع، ص.٣٧
٢٦- نفس المرجع، نفس الصفحة
٢٧- نفس المرجع، ص.٤١
٢٨ - محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص.٤٣
٢٩- نفسه، نفس الصفحة
٣٠ - نفسه، ص.٤٦
٣١- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص.٥٢
٣٢- نفسه، ص.٥٤-٥٥
٣٣- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفسه، ص.٥٥
٣٤ - المرجع السابق، ص.٦٠
٣٥ - محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفسه، ص.٦١
٣٦- المرجع السابق ص.٦١
٣٧- نفسه، ص.٦٢
٣٨ - نفسه، ص.٦٣
٣٩ - نفسه، ص.٦٧
٤٠- المرجع السابق، ص.٦٧
٤١ - نفسه، نفس الصفحة
٤٢- نفسه، ص.٦٨
٤٣ - نفسه، ص.٧٠
٤٤- نفسه، ص.٧١
٤٥- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص.٧٣
٤٦ - نفسه، ص.٧٨
٤٧- نفسه، ص.٨٠
٤٨- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفسه، ص.٨٥
٤٩- نفسه، ص.٨٧
٥٠- المرجع السابق، ص.٩٢
٥١- نفسه، ص.٩٧
٥٢- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق، ص.١٠٥
٥٣- نفس المرجع، نفس الصفحة
٥٤- نفسه، ص.١٠٧
٥٥- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق، ص.١١٩
٥٦- نفسه، ص.١٢٧
٥٧- نفسه، ص. ١٢٨
٥٨- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، نفسه، ص.١٢٩
٥٩- المرجع السابق، ص.١٣٠
٦٠- نفسه، ص.١٣٩
٦١- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق، ص.١٤٣
٦٢- نفسه، ص ١٥١ .
٦٣ - نفسه، ص.١٥٥
٦٤- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق، ص.١٥٧
٦٥- نفسه، ص.١٦١
٦٦ - نفسه، ص.١٦٤
٦٧- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق ص.٢٠١
٦٨ - نفسه، ص.٢١٤
٦٩- محمد الماغوط، غرفة بملايين الجدران، المرجع السابق، ص.٢١٩.

# الرايات ترتجفُ على الروابي!

# التبعات القومية في سرد عبدالسلام العجيلي



إبان الإعداد لهذه الدراسة رحل عن دنيانا الطبيب والأديب والسياسي والمنور الدكتور عبدالسلام العجيلي (١٩١٨- ٢٠٠٦) يوم الاربعاء (٥) ابريل (٢٠٠٦) مخلفاً حوالي (٥٠) عملاً ابداعياً. حيث ووري الثرى دون تأبين رسمي أو حشد، وذلك بناء على وصيته في جنازة تقتصر على أهالي بلدته. وقد منح الراحل، من رئيس الجمهورية العربية السورية وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة عام (٢٠٠٤) فالى روحه النبيلة ومسلكيته الخيِّرة هذه الجهد المتواضع.

**ابراهيم الجرادي**

شاعر وناقد من سورية

احتل الموضوع الفلسطيني بعد حرب ١٩٤٨، مكان الصدارة في نتاج أغلب الأدباء العرب من شعراء وروائيين وكتاب قصة، إلا أن القصص التي كتبها (عبدالسلام العجيلي) عن فلسطين وقضيتها(١)، تتميز بنكهة خاصة، هي نكهة الذاتية الممزوجة بالموضوعية، وهي أيضا، نكهة المكاشفة التي بداخلها النصح، وذلك بفعل التجربة المميزة التي لعبدالسلام العجيلي، كونه قد شارك في حرب فلسطين، وواكب القضية الفلسطينية التي صارت تجمع بين الخبرة والعبرة، طريقا عبدالسلام العجيلي الى قصٍ متفرد، ممتع ولماح، يستدرك أسباب تاثيره، بدرايته العالية بفنون السرد شرقاً وغربا، قديماً وحديثا، أضف الى مزايا «الذات المبدعة» في تأصيل موروثها وموّرثها، وفي اكتسابها المؤصل بالمقدرة والدرَبَة والمران، القائمة على تجربة انسانية قلما تسنت لسواه.

كان عبدالسلام العجيلي وقتها نائباً عن بلدته الرقة في المجلس النيابي السوري، وعندما قامت حرب فلسطين تطوع مع عدد من زملائه النواب في جيش الانقاذ الذي تألف وقتها برئاسة فوزي القاوقجي، ومهمته دخول فلسطين قبل نفاذ قرار التقسيم في ١٥ أيار ١٩٤٨، وبالفعل دخلت أفواج منه فلسطين، وكان عبدالسلام العجيلي في الفوج الثاني الذي سمي بفوج اليرموك..ولكن الحرب لا تفضي الى شيء، رغم مكابدة المتطوعين لكثير من أهوالها، وبلائهم فيها البلاء الحسن، فاضطر المتطوعون الى الانسحاب، وعلى الخصوص، بعد التقسيم، وتأييد الدول له، الأمر الذي نتج عنه لجوء الفلسطينيين الى الديار المجاورة بعد أن تخلى الانجليز عن الأرض لليهود، وعرضوا الشعب الفلسطيني الأعزل لمجازر الصهاينة، فلجأ وقتها الى البلاد العربية ما يزيد عن مليون فلسطيني.

وقد كُتبت لعبدالسلام العجيلي النجاة، في حين لاقى عدد من أصدقائه وأقاربه حتفه، وعندما عاد من فلسطين، عاد بذكريات صار يكتب عنها كلما سنحت الفرصة(٢) فكتب عن المجاهدين فيها، والمتطوعين ورسم لوحات عن الحرب نفسها، كما كتب عن تسليح المجاهدين، ثم عن القضية الفلسطينية وتطورها، ومن ذلك قصة (كفن حمود) (٣) في رثاء ابن عمته الذي استشهد في حرب فلسطين فتبرعت أمه بكفنه الى لجنة التسليح. هذه المشاركة الفعلية في حرب فلسطين تركت أثرها في قصص عبدالسلام العجيلي، وهي على كل حال، معدودات، ست أو سبع قصص، إلا أنها شيقة وثمينة لما فيهامن تحليلات ووقائع عن فلسطين والكفاح الفلسطيني، وهو ما سنبينه في القصة التي آثرنا تحليلها مستأنسين بالألسنية (٤) وهي قصة (نبوءات الشيخ سلمان) (٥) لقيمتها الفنية والذهنية، والتي تتميز بعرضها رؤية نضالية عن فلسطين.

وبالفعل إذ كان عبدالسلام العجيلي يتحدث في قصة (كفن حمود) عن استشهاد ابن عمته، او يتحدث في قصته (أينما كان) (٦) عن شيخ فلسطيني وأولاده الذين أبلوا البلاء الحسن في صدِّ عدوان اليهود عن قادة المجاهدين، أو يتحدث في قصته (بنادق في لواء الجليل) (٧) عن تسليح المجاهدين والمتاجرة بسلاحهم في السوق السوداء، فانه في قصته (نبوءات الشيخ سلمان) يعرض رؤيته في الكفاح العربي الفلسطيني.

ومن هنا كانت هذه الدراسة التحليليةلقصة (نبوءات الشيخ سلمان) والتي استطاع المؤلف ببراعته المعهودة أن يرشقك في جوف السر، حين يقتادك الى سراديب تشبه سراديب (ألف ليلة وليلة) فما ذاك إلا لأنه يحاول أن يبحث وإياك، عن آنة العمق، وهي الآنة المفارقة

للواقع، ولكن المحايثة لنسيجك الداخلي، فملكوت السموات فيكم على حد قول ابن مريم، وفي مثل هذا البحث لا يسعى الكاتب والقارئ إلا وراء شيء واحد: أن يعانق روحه التي بين جنبيه، فلست أحسب أن الانسان يكتب أدباً إلا سعياً وراء هذه الغاية..» (٨). التي تقوم عند عبدالسلام العجيلي على التوازن المحكم بين الحدث والنفسيات والقدرة على تكثيف العقدة الدرامية التي تؤثر هي، قبل غيرها، منذ أول نصوص نشرها هذا الانسان، الذي أسهم في معارك جيله بدون أوهام، ولكن بدون التزام (٩) هو الذي أفاد من تجاربه وتجارب الآخرين، كما يظهر ذلك في (نبوءات الشيخ سلمان)، وعلى الخصوص أناسي الشعب، فجعل مكانها خمارة الشاب الظريف، وزمانها في تقديم مسروديتها بعد خمسة عشر عاما من انتهاء حرب فلسطين، وتقديم رؤية، كما أسلفنا، نضالية عن الكفاح الفلسطيني.

يضاف الى ذلك أن قصة (نبوءات الشيخ سلمان) تعكس كثيراً من الخصائص الفنية التي تميز الأدب القصصي أي العفوية في الترسل القصصي، والتحرر في نوعيته، فجمعت بين السرد والمقال والريبورتاج، أو هي تقوم على تضايف(١٠) مع بذرة قول اتخذ شكل ريبورتاج، وبالتالي جمعت بين الخبرة والمكاشفة والانتقاد. وبين العبرة والنصح والنوعية.

## التضايف السردي
## (نبوءات الشيخ سلمان)

تقوم قصة (نبوءات الشيخ سلمان) على تضايف قصصي هو بمثابة تأطير لمضمونها الذي هو النبوءات. إذ قدم المؤلف لحادثة اجتماع بطله المتكلم بالشيخ سلمان، وسماعه الى نبوءاته بالحديث عن رهانٍ على كأسين، يربحهما البطل المتكلم إذا كانت قصة جديدة وممتعة، وبذلك استطاعت القصة أن ترتفع من ترسل مقال يتخذ شكل ريبورتاج الى قصة في تضاعيفها الوعي والتوعية.

ومن هنا ظهرت القصة بحبكتين متضايفتين، الحبكة الأولى:

هي حبكة الرهان على كأسين، وزمانهما هو زمان سرد المتكلم، قصته التي راهن عليها.

والحبكة الثانية: وهي الأساسية:

هي حبكة اجتماع المتكلم الذي كان متطوعاً في جيش الانقاذ بالشيخ سلمان، وسماعه نبوءاته، وزمانها هو زمان الترسل الريبورتاجي عن ذلك الاجتماع، الأمر الذي أكسبها قيمتها الذهنية كرؤية نضالية فلسطينية.

ومن حيث ان بذرة الترسل القصصي في (نبوءات الشيخ سلمان) هي بذرة المقال الذي يتخذ شكل ريبورتاج عن حصول البطل المتكلم على هذه النبوءات، ومن حيث ان الحصول جاء صدفة أثناء مسيرة عسكرية للمتطوعين، ولم يكن، هدفاً عمل البطل المتكلم له، فالقصة تحقق شرطاً ألسنياً في البنية السردية، لأنها تقوم على تحول مضمون فعل، هو السعي للحصول على نبوءات، إلى مضمون حال هو الفوز بهذه النبوءات (١١) خلل بناء سردي تتكئ فيه الكتابة بلا تمثل مصدرين- أساس اشتملت وسائلها على صور متعددة، ازدادت بمسلكية العجيلي الانسانية وسبل اطلاعه ومعارفه وتنوعها:

- استثمار أصول القص العربي، استثماراً فذاً، يجعله وريثا شرعياً لأصفى ما في هذه الأصول من شفوية مرويّة، مع استفادة من تقنيات أجناسها التراثية القديمة.

- إغناء فن السرد العربي باتكاء مدروس على الأشكال المطورة الأوروبية وغير الاوروبية وخصوصا في تعدد وجهات نظر الرواية.(١٢) من الواجب، هنا، إذن، ألسنيا وفنياً التنبيه الى

ان الحدود السردية الأولية التي للترسل الريبورتاجي في العقبة، رغم انها نمت عن حصول المتكلم على نبوءات، إلا أن ذلك لا يشكل بنية سردية هي برنامج عمل استهدفه البطل أو رفاقه، وإنما هذا الحصول جاء صدفة، والكلام عن طريق تضايف قصصي وريبورتاجي أيضا، والأنسب فنياً وتحديداً ألسنياً هو استجزاء القصة الى أجزائها، ثم تحليل مقوماتها، وخاصة الضمائر.

بعبارة أخرى ان السرد في القصة استنفدته الريبورتاجية، وخيوطها، أي مجريات الأمور في مسيرة مجاهدين يتجهون الى مقارعة العدو في فلسطين، فيكون أن يسمع المتكلم رأي الشيخ سلمان في حملته، وهو ما سماه نبوءات، في حين أن الرأي كما سنرى يثمن الكفاح الفلسطيني ومستقبله.

ويمكن تجزئة القسم الريبورتاجي الى أحد عشر جزءاً تتسلسل في زمان صاعد:

١ – اتجاه المجاهدين الى بيت جن في الجليل..

٢ – أهل القرية يستقبلونهم استقبالا بارداً.

٣ – المتكلم وبعض رفاقه ينزلون عند الشيخ سلمان.

٤ – الوصف الحسي والمعنوي للشيخ سلمان، طباعه وفضله.

٥ – المتكلم يحطم صورة لملك انجلترا معلقة في الغرفة، ثم يندم على فعلته.

٦ – اجتماع بين المتكلم والشيخ سلمان، قراءة أشعار، ثم معاتبته على كسر الصورة.

٧ – الشيخ سلمان يقول للمتكلم لو كان ولأصدقائك عقل، كما كنت هنا، وذلك تفكير، وليس علما، وأما العلم فهم عاجزون عنه.

٨ – اهتمام المتكلم بما سمعه، أرقه، ثم اجتماعه باكراً بالشيخ سلمان، حيث يسمع منه ما يسميه نبوءات، وهي مجرد رأي شمولي في أحوال الكفاح الفلسطيني.

٩ – مفاد حديث الشيخ سلمان، أو النبوءات هو:

أن هؤلاء المتطوعين الذين قدموا لحرب اليهود سيموتون بالجسد في المعارك أو بالروح عند عودتهم، إلا أن ذلك كله لا يكفي لانقاذ فلسطين، وأنه بعد أن يموت الناس، ويحكم الفاسق، والعاجز، والخائن، والفاجر، تحبل الأمة بالألم، فتلد المنقذ المطهر.

١٠ – صدى النبوءات في رفاق الخمارة، والمتكلم يقول انه، الآن، بعد خمسة عشر عاماً من سماعه لها، فهذه النبوءات صحيحة، وما زلنا بانتظار تطهير فلسطين من الدنس.

وأما التقديم التضايفي للقصة، ثم القفلة، أيضا، التضايفية، وما يترتب عليهما من مداخلات وتعليقات، فنكتفي منها بما يكشف عن صلة أنا المتكلم بأنا المؤلف. ومنها:

– مكان رواية هذه القصة خمارة الشاب الظريف، في القصة متكلم وحيد هو (..)، ولكن اسمه لا يهمنا بشيء، انهم ينادونه بالاستاذ (ص١١٣).

– لا أحد يستطيع الجزم بأن ما يرويه الأستاذ واقع، او أنه من نسيج الخيال، أثناء روايته هذه القصة، يقاطعه بعض الحضور هازئين أو مشاركين، بجمل متفرقة غير مثبتة هنا، لأنها ليست ذات أهمية، أو لأن مفادها يرد في رد الأستاذ على من يقاطعه.(ص١١٤).

– أنا أحب السياسة؟ معاذ الله يا أبا معروف.. لماذا تلصق بي تهمة كهذه؟ ألأني أحب سماع كلام المعلق؟ تخطئ أنت، إذا كنت تظن انه يتحدث في السياسة، انه يتحدث عن الحرب، عن الضرب، عن الثأر، عن اليوم الذي ننتظره، أنتظره انا بفارغ الصبر.(ص١١٥)

– تقول أنك حفظت وحفظ جلساء الخمارة معك كل أحاديث جهادي! حسنا، ما رأيك، إذن، لو حدثتك الليلة بحديث جديد لم تسمع منه كلمة واحدة قبل الآن، تراهنني، بماذا؟ بكأس عرق؟.. بكأس واحدة إذا كان الحديث جديدا،

وبكأسين اذا كان الحديث فوق جدته يلذك!.. اتفقنا! (ص١١٦).
– حسنا يا سادة يا كرام، قبل أن أبدأ الحديث أريد ان أسأل أبا معروف. هل تعرف بيت جن.. لا يا سيدي، بيت جن بفتح الجيم لا بكسرها.. أنت لا تعرفها.. هل تقر بذلك؟ حديثي الذي جرت وقائعه في هذه القرية جديد عليك إذن، وإذن، فهات كأس عرق.(١١٧)
– قصدنا في بيت جن من سحماتا في ممرات وعرة لم يكن قادراً على سلوكها إلا البغال، البغال التي حملتنا كانت تحمل الاثقال، وإلا الحمير التي كانت الأوهام! أية حمير؟! الحمير الآدمية التي كناها نحن المجاهدين.
– كان بيننا بعض الأسود، وبعض الثعالب، وكان بيننا كذلك ضباع، ولكن أكثريتنا من الحمير أيها الاخوان.. ليس هذا رأي وحدي. فكذلك كان رأيك الشيخ سلمان، قاله لي بأسلوب لطيف صريح ومقنع.(١١٩).
– نعم ماذا كنت تفعلون أنتم في تلك الايام؟ أنت يا أبا معروف كنت اصغر منك اليوم بخمسة عشر عاما، وانت يا أستاذ زهير أنا اذكرك جيدا، فقد كنت تجاهد بقلمك أعنف جهاد، تقتل كل يوم خمسمائة صهيوني(١١٨).
– وأنت يا فتى ما اسمك؟ سمير؟ وفلسطيني أيضا؟ منذ خمسة عشر عاما كنت في الخامسة من عمرك؟ إذن، أنت لم تولد في مخيم، ولا مضافة، أنت اذن من الذين هربت بهم أمهاتهم حين انطلقت رصاصات الارهاب الأولى، أطلقها رجال الهاجانا.(١١٩).
– وكنا ندري هل اعتبر أبومعروف نفسه خاسرا، أو كاسباً في الرهان، فقد تركنا خمارة الشاب الظريف، وأبومعروف يلملم أقدامها، ويطفئ أنوارها.. وقد غادرها كل الرواد ما عدا الأستاذ... الخ.(١٣٩).

### الضمائر وصلتها بالمؤلف وأبطاله

في هذه التضايفات، إذن، الشيء الذي يلفت النظر ألسنيا، هو الضمائر المستهلكة فيها: أنا، نحن، أنت، أنتم، هو، هم، الخ. والتي تكشف عن تدخل صريح للقاص المؤلف في المسرودية التي يقدمها بطله الأستاذ. والاستعمالان اللذان يؤكدان تمام التأكيد هذه التسوية في القصة، هما، أولاً قول المؤلف في مطلع القصة:
– اسم المتكلم لا يهمنا بشيء، انهم ينادونه بالاستاذ (ص١١٣). وثانياً قوله في نهايتها: لسنا ندري هل اعتبر أبومعروف نفسه خاسراً.. فقد تركنا خمارة الشاب الظريف (ص١٣٩).
حيث الضمائر التي للمتكلم، وهي المتصلة في (يهمنا، لسنا، ندري، تركنا.). هي للقاص المؤلف نفسه الذي يقدم القصة، وأطرها المختلفة إذا اعتبر نفسه من الحضور، بين رواد خمارة الشاب الظريف في حين كان يمكن عدم التدخل في ذلك. أما بقية ضمائر صيغة المتكلم، المنفصلة، منها او المتصلة، فالموقف الألسني هو تفحصها من زاوية ما يعرف من حياة المؤلف، كما سنرى، عاداته، سجاياه، طباعه..(١١٣). ولذلك نحن نرجح منذ الآن ان (أنا) المؤلف ظلت انا البطل، وأن الملفوظية واحدة فيهما، بدليل أن القصة ذكريات ريبورتاجية عن حرب فلسطين، صاغ المؤلف منها هذه الرؤية، ما سيتأكد لنا عندما نتفحص هذه النبوءات، خاصة، ان البطل المتكلم نفسه، يعترف أن الشيخ سلمان لم يسمعها كذلك.(١٣٢).
كما انه يعود فيقول:
– هكذا ألقى على الشيخ سلمان نبوءاته، أو موعظته، أو تهديداته، سموها ما تريدون، مما يدل على أن الذي جعلها نبوءات هو المؤلف نفسه.

### النبوءات: يحكم الفاشل، ثم العاجز.. ثم الخائن..

أما النبوءات، وهي المضمون الاساسي للقصة بمجموع عمليتها القصصية، فهي ما قاله الشيخ سلمان لراوي القصة، البطل المتكلم، وفيما يلي أهم نقاطهخا:

– جئتم تنقذون فلسطين، أهلاً وسهلاً بكم هل تظنون سهلاً أن تطهر هذه الأرض بمائة او مائتين من المتطوعين، وبعض البنادق والرشاشات؟

في قديم الزمان كان يموت الانبياء، وتسبى الشعوب، وكانت تهدم الهياكل، وتسيل الدماء أنهاراً حين يتدنس حجر من هذه الأرض، فمن أنتم حتى تطهر بموتكم وحدكم فلسطين؟.. الطيبون وحدهم الذين يموتون هنا، وليس فيكم من الطيبين ما يكفي لتطهير هذه الأرض من الدنس فيها...، وقد قلت لك أنك ستعود الى أهلك سالما، أنت وأمثالك، ستعودون سالمين، من فشلكم هنا ستكسبون قوة، وسيصبح لكم سلطان، ومع أنكم لستم طيبين، فأنتم غير خبثاء، لذلك فانكم ستموتون في بلادكم في سبيل فلسطين، ستموتون إن لم يكن بالجسد فبالروح، ثم لا يكفي هذا لانقاذ فلسطين.

– جماعات إثر جماعات تتعاقب، ثم تنقرض على هذا السبيل، يجيء الطيبون في البدء، ثم يذهبون، ثم الأقل طيبة، ثم يأتي الخبثاء، نعم الخبثاء لابدّ قادمون، أولئك الذين يبيعون أرضهم وملتهم ويتظاهرون بأنهم يضحون في سبيل الأرض، والملة، ويأتي الخونة الكاذبون، ثم خونة صادقون لا يبيعون الأرض، بل يتنصلون منها، كل هؤلاء سيأتي دورهم، وحين ذاك، بعد أن يموت الناس، ويحترق التراب، ويحكم الفاشل، ثم العاجز، ثم الفاجر، تهتز جنبات الأرض، وتحبل الأمة بالألم، فتلد المنقذ المطهر، هل فهمت ما اقول؟(ص١٣٥–١٣٧).

### موقع هذه النبوءات في المسروديّة والتجربة

أين موقع هذه النبوءات في القصة الفلسطينية، بل أين موقع هذه النبوءات في القضية الفلسطينية، هل هي شيء من صنع المؤلف للتعبير عن أفكاره، أم شيء حدث فعلا، ووجدوا المؤلف يعبر عن الحال الفلسطينية وموقفه منها؟

ليس من المستبعد حصول جميع الملابسات التي تصفها القصة بحبكتيها الأساسية والمتضايفة، وهي السرد لحادثة اجتماع البطل المتكلم بشيخ يقول موعظته، معبراً فيها عن موقفه من دخول المجاهدين الى فلسطين، لانقاذها، والقصة بالتالي من تجربة المؤلف ومن ذكرياته. التي يلجأ اليهما، عبدالسلام العجيلي، مستثمرا الوقائع والمشاهدات والتجربة، وهي غنية جداً في حياته لتجسيدها لصالح الفكرة، غالبا، ما تستر في اطار قيم القص الناجح، على بواعثها، لتصل بوضوح الى غاية، بصر العجيلي دائما، ان يضعها نصب عينيه ليقول رأياً ونصحا، تحذيراً او تنبيهاً كل ذلك في بنية سردية، غير خاضعة لمحمولاتها، التي لا تفرض عليها شرطا، يبعدها عن مقدرتها الجمالية. وربما، في هذا تكمن براعة عبدالسلام العجيلي، في خلق توازن سردي مُحكم يؤدي وظيفتيه الاساسيتين، شرطاً لتجانس القول السردي وفعله.

ومع ذلك يمكن، دائما، للقاص، من الوجهة الألسنية، أن يوجد قصة، ليست كل مقومات بنيتها، كما هو معروف، من الواقع، فتعمل المخيلة على (قصة واقعية) أساسها (الافتراض).. ولكن بعض النقد، يضيف، في مثل هذه الحالة، عنصر التفتيش في السجل الشخصي للمؤلف، بحثاً عن وقائع تفسر المسرودية المعروضة، وبذلك يتأكد من

واقعيتها أو وهجها.. وهو ينطبق تمام الانطباق، هنا، إذ أن القصة، وأيضا، مداخلاتها من تجربة صاحبها المؤلف، وهو الذي شارك، كما هو واضح ومذكور في حرب فلسطين وله فيها ذكريات، وكتابات... وهو ما يكشفه في نهاية المطاف تداخل الخصوصيات الذاتية مع الخصوصيات الموضوعية في القصة وسياقاتها المختلفة..

### الذاتية والموضوعية في سياق المسرودية

السياقات السردية في الحبكتين(١٤)، الاساسية او المتضايفة تكشف عن خصوصيات ذاتية وموضوعية، تؤكد صدق حديث المؤلف عن هذه النبوءات.. وهي تتعلق بـ:

#### ١ – الزمان والمكان

فان تحديد الزمان المتضايف بخمسة عشر عاماً بعد حرب فلسطين، والزمان الاساسي بأيام استضافة الشيخ سلمان للمجاهدين، هو من الخصوصيات التي عاشها المؤلف وتشكل جزءاً من تجربته، وأما تعدد اسماء القرى في الجليل، وعلى الخصوص، وصف وعورة المسالك إليها، سجاما، كسرى، ينوح، ميرون، والرأس الأحمر (ص١٣٩) فانه يدل على حس الواقع الذي تميز به المؤلف، وبالتالي صدقه فيما يكتب.

#### ب – الغمز والتعريض

الغمز كالذي في الحديث عن الفاصوليا المسوسة، أو التمور المدودة التي كانت تقدم لهم (ص١١٩) والتعريض كالذي بمتاجرة السماسرة بقوت المجاهدين (ص١١٩ نفسها). وسبق للمؤلف أن انتقد في قصص أخرى المتاجرة في السوق السوداء بسلاح المجاهدين.

### خصوصية حديث الشيخ سلمان

وذلك أن هذا الحديث الذي هو رأي شخصي للشيخ سلمان، واعتبره البطل المتكلم، وايضا المؤلف، نبوءات تعكس خصوصية الاعتقاد الشعبي بالمنقذ المطهر... وان نقل هذا الحديث على حاله يدل على حرص المؤلف على التقيد بمعطيات الواقع الذي عايشه فترة تطوعه في حرب فلسطين.. وهناك خصوصيات فنية في ثنايا الحبكتين لا يصعب على القارئ تبينها وردها الى المؤلف.

وباختصار، ان قصة (نبوءات الشيخ سلمان) رؤية في الكفاح العربي الفلسطيني، اضطرت المؤلف الى التضاعف السردي. لأن بذرتها بذرة مقال اتخذ شكل الريبورتاج.. إلا أن جميع المؤشرات تدل على أنها من تجربته وذكرياته، خاصة انها تجمع بين العظة بالماضي، والأمل في المستقبل والانتصار المشروع أو أن ما وفره لها المؤلف من فن في العرض والأداء، والمسلكية اللغوية الموحية العالية، والدقة في العرض والوصف، والصدق في المكاشفة، جعلها من أجود ما نقرأ أو ندرس من (قصص فلسطينية) في اطار ما يتناوله فن السرد العربي الحديث من تبعات قومية في أكثر أشكالها تراجيدية وأثراً.

### هوامش واحالات

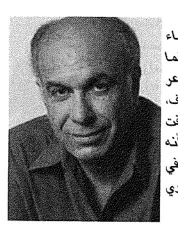
١ – ولد الدكتور عبدالسلام العجيلي، على ما يرجح هو نفسه عام ١٩١٨ في مدينة الرقة بسورية، درس الطب في جامعة دمشق، طوال سني الحرب العالمية الثانية، وانتهى من الدراسة بانتهاء تلك الحرب عام ١٩٤٥. مثل مدينته، كنائب في مجلس النواب السوري عام ١٩٤٧، وتولى الوزارة عام ١٩٦٢، بين نيسان وأيلول من ذلك العام في وزارة الثقافة ووزارة الخارجية ووزارة الاعلام. تطوع، وهو نائب، في حملة جيش الانقاذ بقيادة فوزي القاوقجي وهي الحملة التي كان مقررا لها أن تدخل فلسطين قبل أن يصبح قرار التقسيم نافذ المفعول في ١٥ ايار ١٩٤٨.

وقد أتاح لي – يقول الدكتور عبدالسلام العجيلي– تطوعي بهذه الحملة تجربة فذة ومعرفة غنية سواءمن الناحية الشخصية أو الناحية العامة. لقد اكتشف من خلال تلك الفترة التي قضيتها في فلسطين وفي ميدان المعارك، إذا صح لي أن اسميه هكذا، أشياء كثيرة عن خصائص شعبنا، وعن أقدار رجالنا، ومن سوء الحظ أن

تجربتي قد تكشفت لي عما خيب أمل الشاب الذي كنته، ومن سوء الحظ كذلك ان سير أمورنا القومية منذ عام ١٩٤٨ حتى اليوم جاء مؤيدا لتقديراتي السيئة عن وضعنا وامكاناتنا، تلك التقديرات التي وضعتها لنفسي في ذلك الوقت.
راجع بهذا الصدد:
– د. عبدالسلام العجيلي: أشياء شخصية، طبعة خاصة ومحدودة، دار الحقائق– الكرمل، دمشق، ١٩٨٠.
– دراسات في أدب العجيلي. مساهمات ل: بروفيسور جاك بيرك، بروفيسور جان غوليه، جورج طرابيشي، د. حسام الخطيب، سليمان فياض، سامي عطفه، شوقي بغدادي، د. عبدالرزاق جعفر، عدنان بن ذريل، فريد جحا، د. محمود موعد، د. نعيم اليافي، يوسف سامي اليوسف، حرر الكتاب وقدم له د. ابراهيم الجرادي، دار الأهالي، دمشق، ١٩٨٨.
– أضاعوا فلسطين ولاحقوني على مسدس. يوميات عبدالسلام العجيلي في «جيش الانقاذ»، مجلة (الهدف)، العددان، (١١٥٤–١١٥٥)، ١٨–١٩٩٣/٧/٢. اجرى الحوار: د. محمد جمال باروت.
– كتب العجيلي عن القضية الفلسطينية الكثير، قصة وذكريات، مقالات سياسية، مباشرة، شعراً.. ومن ذلك عملان معروفان كتبهما عام ١٩٤٨، قصيدة (المجاهدون) ونشيد بعنوان (نشيد الزحف)، وفي الأدب السياسي له مقالات مبكرة منها: (في فلسطين ورثة شيلوك يردون الجميل) عام ١٩٤٤ ومما ورد فيها:
«.. وتلك العيون الدرهاء التي تطل منها دائما وأبدا
نظرات شيلوخية تطالبك بشريحة من لحمك وزنها
رطلا. لأنك تجاسرت فتنفست من الهواء الذي
تنفسه وريث تاجر البندقية».
ويمكن العودة بهذا الصدد، أيضا الى:
– عبدالسلام العجيلي: ديوان (الليالي والنجوم)، دار مجلة الأديب، بيروت، ١٩٥١.
– طلعت سقيرق: عبدالسلام العجيلي، لبيك يا داعي الفدا، صحيفة (الاسبوع الأدبي) ١٤–٢–١٩٩٨، العدد ١٩٥٩.
٣ – من مجموعة (الحب والنفس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٩.
٤ – لا بدّ لصاحب هذا البحث أن يشير الى انه ليس (ألسنياً)، الا بمقدار ما يخدم هذا الاتجاه النص، في اطار عناصرأخرى، ولا يبتعد كثيراً في مساهمته هذه عن هذا الموقع، وأثر الاستفادة هنا من اجراءات الألسنية، كعناصر تستدعي الابتعاد عن استثمار محمول هذا البحث، الذي يقود بطبيعته، الى انفعالية مشروعة لا يسعى إليها صاحب هذه الدراسة.
٥ – من مجموعة (فارس مدينة القنطرة)، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٩.
٦ – من ممجموعة (الحب والنفس) مصدر مذكور.
٧ – من مجموعة (قناديل اشبيليا) دار الآداب، بيروت، ١٩٥٦.
٨ – يوسف سامي اليوسف: دراسات في أدب العجيلي، مصدر مذكور، ص٣١.
٩ – جاك بيرك:دراسات في أدب العجيلي، مصدر مذكور، ص١٢١.
١٠ – تشغل موضوعة تقارب الفنون، وإلغاء الفوارق بين وسائل التعبير، حيزاً واضحا في الممارسات النقدية العربية الجديدة، ومنذ كتاب (اندريه بازان) الرائد، (العلاقة بين الفنون)، والحديث عن التأثيرات المتبادلة بين هذا الشكل وذاك، يتسع تنظيراً وممارسة.
ولنا في هذا الاطار امكانية تثمين جهود د. رمضان بسطاويسي محمد، وتحديداً في عملية: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٨) والفصل الرابع منه تحديدا. و(جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل (المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢).
١١ – يقرأ البرنامج السردي عند جريماس، تحديدا، على انه تحول مضمون فعل الى مضمون حال في ملفوظات العلاقة الذاتية لتحقيق قيمة. وللناقد السوري الراحل عدنان بن ذريل الفضل الاول في التحليل الألسني على الساحة النقدية السورية، واشاعة مصطلحاته ومواقفه، على الساحة العربية، من خلال آراء واجراءات لرولان بارت وجوليا كريستيفا، وفيدور يتودورف وجينيت وغيرهم في التحليل الألسني للمسرودات.
وعلى صاحب هذا البحث ان يدين بالعرفان للاستاذ بن ذريل على ما قدم له في هذا الباب من خلال جهوده الكثيرة وملاحظاته المباشرة وتدخلاته الموحية.
١٢ – د. رياض عصمت: الصوت والصدى– دراسة في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص٤٧.
١٣ – راجع بهذا الصدد:
– محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧.
– سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥ (سلسلة «علامات» التي يشرف عليها الأستاذ توفيق بكار).
١٤ – من الوجهة العلامية السيمولوجية، يقصد من مصطلح (مسنن سياقي) كل ما ورد في القصة من مفردات وتراكيب تتعلق بمجريات الأمور فيها، أي أنها، هنا، الخمارة، وروادها، والاستاذ، واجتماعه في حرب فلسطين بالشيخ سلمان... الخ.
فكل هذه الأشياء تشكل، اذا استخدمنا سنناً او شيفرة– الترجمات الشائعة لـ - CODE أو مرموزات لها علاماتها، أي دلالتها على النص، وبثه، في حين يقصد بـ(مسنن ثقافي) كل ما ورد فيها من مفردات وتراكيب تتعلق بالأفكار والمعاني فيها، وابرزها ظهور المنقذ المطهر. والتي دلت المؤشرات على انها من موعظة الشيخ سلمان، قدمها القاص على انها نبوءات.

# كمال سبتي..

# «الشاعر في التاريخ»



كانت شخصية كمال سبتي شخصية إشكالية، بدءا من الأشياء الحياتية العادية وحتى التفاصيل الأدبية الخاصة جدا، حينما التقينا، نتيجة صدف وصداقات ناشئة قادتني سفراتي كشاعر ناشئ من مدينة لم تمنحني أنا القروي الدفء ولا الاعتراف، وبحثاً عن أشقاء روحيين، إلى مدينة الناصرية، هناك تعرّفت بين ما تعرّفت عليهم، كان كمال سبتي، الذي بدا لي آنذاك بأنه قد قطع شوطاً في الكتابة الشعرية وأجادها بحيث نجح في نشر بعض محاولاته الأولى، بينما أنا أضرب بعكازي الشعري في عماء قريتي ومدينتي المغلقتين...

**خالد المعالي**

شاعر ومترجم من العراق يقيم في ألمانيا

**هذا التعارف الأول كان كافياً لتربطنا صداقة إجبارية فيها الكثير من التناقض والندّية التي تفرضهما هكذا أحوال، كما تفرضها أهواء سياسية تلوّنا بها آنذاك، أهواء سياسية تركت آثارها على مجرى حياتنا وطبعتنا بها، رغم كل التحوّلات السياسية والثقافية التي مررنا بها فيما بعد...**

اشتركنا، كل حسب طاقته ووعيه، في مناهضة الواقع القائم، أردنا اجتراح المعجزة الأدبية، قمنا بكل الخطوات التي كانت ممكنة بالنسبة لكل واحد منا آنذاك، بتخطيط أحيانا، وبتخبط في أغلب الأحيان، بفشل ونجاح.. ففي الوقت الذي فيه ماشى كمال سبتي الحالة القائمة آنذاك، وقفت ضدها وتركت البلاد مجبرا، لا حلّ آخر أمامي.. هنا بدا وكأننا قد وقفنا على أقدامنا، وقفة وهمية كما تأكد لنا هذا الأمر فيما بعد.. ربما بعد أشهر قلائل، فلا أحد منا استطاع أن يمسك بالجرة الذهبية، فكل ما كان بين أيدينا مجرد نتف من أصواف مغبرّة طائرة في الهواء، وهكذا كنا نسير لآخر مرة في خريف عام ١٩٧٨ ونتداول الأمر على جسر الرصافة ببغداد.. حيث أعلنت لكمال وجهة نظري النهائية وبأني موشك على السفر، فيما كان رأيه مخالفاً لرأيي.. وهكذا اتجه كمال إلى مقهى البرلمان، مكاننا القديم، فيما اتجهت أنا إلى شارع الرشيد صاعداً إلى ساحة الأمة... فلم يبق لي صديق أجالسه، ومن بقي منهم لا يريد مجالسة أحد، عزلة اجتماعية ووجدانية قاسية، أنها الغربة البغدادية من جديد، بعد غربة القدوم الأول.. انفلش حزام الود وتفرّق أصحابه، ضاعوا، هجروا أو هجّروا...

ما مرّ عام على إقامتي بفرنسا، وأنا أحاول استعادة أنفاسي، أن أتعلّم اللغة وأن أعرف طريقي ومشواري في العالم الذي وجدتني مقذوفاً فيه بلا أدنى تحضيرات.. عالم ليس في مكنتي التعامل معه، أنا الذي يملك تجربة فقيرة في الحياة لا تتجاوز ضياع اختياري ببغداد ونتف من قراءات كانت كافية لجعلي أختار فرنسا.. لكني قبلت بصمت قدري الجديد بمختلف كوابيسه.. وتذوقت الضياع الحقيقي والانقطاع عن كل مسببات الحياة العادية.. انها الحماقة بعينها التي جعلتني أصدّق أحاديث المغامرين قبلي.. تصوّرت نفسي مسافرا وسافرت وها أنا أتذوق نتيجة قراراتي.. وفي خضم هذه الأيام القاسية وفي قمة اليأس وإذا بكمال سبتي يلحقني حيث وجدني جالسا على مصطبة في ظل شجرة أمام معهد تعلم الفرنسية بمدينة تور.. هناك، لم أكن أملك غير وجودي في العراء وبضعة كتب مودعة عند هذا أو ذاك.

حالة ربما رفعت مقاييس اليأس لديه وضاعفت من احباطه، هو المحبط أبدا، الأمر الذي جعله يعود من حيث أتى.. فبعد عام من سفري لم يجد لدي حتى مكان إقامة، بل لم يكن لدي ما يسد ثمن الزاد.. فأنا كنت أنتظر الصدفة أو حلول المساء حيث ترمي الدكاكين التالف من الأطعمة..

ومرت أيامي لكي أغادر إلى ألمانيا.. ومع مرور الوقت استطعت التمسك بخيط من الأمل والعمل على نفسي لكي أرى.. فيما جاءت طواحين الحرب العراقية الايرانية لكي تعيد عجن حياة كمال سبتي وكتابته.. وفي حالات من التذكّر أو الشوق أو محاولة التواصل وبعدما فشلت محاولاتي السابقة في مراسلة الأصدقاء في العراق.. انبثقت فكرة مراسلته باسم مستشرقة ألمانية وهمية.. وهكذا عدنا نتخاطب مقنعين لسنوات.. كنت أكتب اليه بواسطة الآلة الكاتبة متعمدا اقتراف اخطاء بسيطة.. فيما هو يكتب لي بخط يده، رسائل للأسف اتلفتها في لحظات التشنج والخصام فيما بيننا.. وهي سمة مميزة لعلاقاتنا فيما بعد. ولكن ما أن طرحت الحرب العراقية الايرانية أوزارها استغل كمال سبتي

دعوة إلى ليبيا عام ١٩٨٩ وبقي في يوغسلافيا السابقة، من هناك ومن قبرص ومن بلغراد ثانية ومن اسبانية محطته ما قبل الأخيرة تبادلنا رسائل نارية ومحادثات عبر الأثير.. وخططنا لمشاريع لم ينجز منها أي شيء تقريبا..

كان يؤمن بالتأثير السريع لما يكتبه وينشره وحينما يتأخر رد الفعل أو لا يأتي أبدا، يحاول أن يتوهمه، على الأقل في سنواته التي أمضاها خارج العراق، وهذا الشعور كما اعتقد يعود في الأصل الى سنواته في العراق، ففي ذلك الحيز الضيق يمكن أن يستشعر الكاتب ردود الفعل بسرعة قياسية وهي حالة لا يمكن ان يسمح بها تعدد الأصوات والقضايا وأولويات النشر وتعدد الاهتمامات واختلافها واختلاطها..

معركة كمال سبتي كانت دائمة وهي معركة مع الجميع، مخلوطة بالمبالغة والتوهم، والغالب عليها الاستعجال، لكأنما يريد أن يأخذ الدنيا غلابا.. وهذا شعار أو هدف لا يعني الشعر أبداً ولا يمكن للشعر أن ينجح به أو من خلاله.

رسائله المتبقية هنا، اضمامة صغيرة تقف إلى جانب رسائل أصدقاء آخرين رحلوا، أين أودعها؟ أين المؤسسة التي تهتم بها؟

كان من الصعب عليَّ أن أصدّق بأن كمال سبتي قد رحل عنا، ودائما أهمّ بالكتابة إليه أو الإتصال به، لهذا الغرض أو ذاك، لكني أجد نفسي محتاراً أمام حقيقة بأنه رحل وكأني لا أصدّق هذا الأمر!

## الشّاعِرُ في التّاريخ

### كمال سبتي

الرَّجُلُ الجالِسُ في المَكتبةْ
مؤرِّخٌ يكتُبُ عَنْ شاعِرِ

الرَّجُلُ الهارِبُ في سيرَةٍ
مُشَرَّدٌ في الليلِ كَالليلِ
رغيفُهُ بارِدْ
رَغيفُهُ واحِدْ
عُنْوانُهُ مِصْطَبَةْ
مَحَطَّةٌ مُغْلَقَةُ البابِ

الرَّجلُ الخائِفُ في سيرَةٍ
يُغَيِّرُ الشَّكْلَ تِباعا، فَمَرَّةْ
بِلِحْيَةٍ كَثَّةٍ
وَمَرَّةً بِشارِبٍ، ثُمَّ مَرَّةْ
بِنِصْفِ قَلْبٍ حائِرٍ في الطَّريقْ
يَسيرُ فَوْقَ جَمْرَةٍ، ثُمَّ جَمْرَةْ
تُلْقيهِ فَوْقَ جَمْرَةٍ، في الطَّريقْ

الرَّجلُ الخائِفُ والهارِبُ
في سيرَةِ شاعِرُ
سَيَدْخُلُ المَكْتَبَةْ
يَبْحَثُ في الفِهْرِس عَنْ نَفْسِهِ
فَلا يَرى المَصْطَبَةْ
وَلا الرَّغيفَ، لايَرى خَوْفَهُ
وَسيْرَهُ فَوْقَ جَمْرَةْ
بِنِصْفِ قَلْبٍ حائِرٍ في الطَّريقْ
وَلايَرى في عَبْرَةٍ بَعْدَ عَبْرَةْ
مَحَطَّةٌ مُغْلَقَةَ البابِ

الرَّجُلُ الجالِسُ في المَكتبةْ
مُؤَرِّخٌ يَكتُبُ عَنْ شاعِرِ
عُنْوانُهُ مِصْطَبَةْ
مَحَطَّةٌ مُغْلَقَةُ البابِ..



كمال سبتي وخالد المعالي

(القصيدة مأخوذة من مجموعته الأخيرة: صبراً قالت الطبائع الأربع، شعر، منشورات الجمل ٢٠٠٦).

# جدوى بلاغة المخيلة وكفاءة الشفرة في أسطرة النص

# قراءة في «آخرون قبل هذا الوقت» للشاعر كمال سبتي


## علي شبيب ورد

كاتب من العراق


(قال أبي: سيرحلُ الشتاءُ والصيفُ عن العالم، والأرض تُدفعُ الى قدمِ كاهن، تسجدُ فينهرُها وتغيب. لبثنا وقتها حيارى فلم نسألْ عن قدم الكاهن، ثم نمنا بين يديه، كلٌ يرى قلبَهُ يبكي، وكلٌ لا يموت).

كمال سبتي
قصيدة – مكيدة المصائر –

يعدّ النص المفتوح فضاءً رحباً مجدياً للتجريب الكتابي وبالذات الشعري. حيث وجد فيه الشعراء ضالّتهم المحببة في ملاقحة الأجناس الأدبية مع بعضها ليتمخّض عن هذا التلاقح نص يحتمل هول مراميهم للإطاحة بجبروت تقاليد الكتابة والقراءة السلفيّتين على الدوام. لما يمتلكه من خصوبة دائمة لإجراء تجاربهم الكتابية التي لا تركن إلى الثبات بل إلى التحول المتواصل من منطقة اشتغال إلى أخرى، بحثا عن الكامن والمستتر فيما وراء القادم، وإعادة قراءة الفائت بآليات جديدة متحركة لا ثبات لها ولا ركون ولا انصياع للمصدات والموانع والقوانين والبداهات. فما عادت كتابة الشعر تخضع لتوصيفات سوزان بيرنار أو غيرها.




–١–

ولا يمكن لشاعر مبدع أن يضع أمامه رؤى وأفكار هذا الناقد أو ذاك. أو أن يتبع خطى شاعر ما.مهما علا شأنه أو ذاع صيته لدى الذائقة الخام. وأغلب الشعراء يعون هذه الحقائق، غير أن قلة منهم يخلصون لها. أي بمعنى أنهم ينتمون للشعر وحده لا لشيء آخر قطعاً فتراهم ينصرفون الى (مشغلهم الشعري..التعبير من مقال للشاعر كمال سبتي) لتقليب جمرات البوح على مواقد التجريب، بغية اكتشاف لحظة منسية أو همسة مهملة أو فسحة وعرة، كيما يفتحون إطلالة جديدة تسهم في استيعاب اندياحات منجزهم الابداعي الذي من أجله يضحّون.فلا قيمة ولا اعتبار عندهم الاّ لهاجس الشعر. ولا يثقون إلاّ بحواسهم فقط.ولن يمرّ يومهم دون أن يقتنصوا منه لحظة واحدة، لحظة ربّما تكون زمنا هائلا لمشروع كتابة. وبعضهم قد لا يحسنون العيش معنا.او أنهم لا يطيقون ما يحدث من تزويق اجتماعي لشدّة وفائهم لصدق المشاعر المفضي الى إنسانية الموقف. غير أنهم بارعون أبداً في الإخلاص لآلهة الشعر، والولوج الى أفدح الأماكن غربة وأكثرها وعورة «من أجل فضح خصوبة النص أملاً بتحريض نهم القراءة المفضية للتأويل الكفء في تناسله الى قراءات شتى.

والشاعر كمال سبتي هو واحد من أهم الشعراء العرب، جال كثيراً في خارطة الشعر وخبر تضاريسها وعانى كثيراً من أهوالها، دون أن يفقد قدرته على التجريب المتواصل بحثا عن الشعر لا غير. وراح يجرب ويجرب في مشغله الشعري بحثاً عن جوهر الشعر. فأصدر (وردة البحر) بغداد ١٩٨٠ و(ظلُّ شيءٍ ما) بغداد ١٩٨٣ (وحكيم بلا مدن) بغداد١٩٨٦ و(متحف لبقايا العائلة) بغداد ١٩٨٩ و(آخر المدن المقدّسة)

بيروت ١٩٩٣ ثم كتابه الذي بين أيدينا (آخرون قبل هذا الوقت) دمشق ٢٠٠٢ والمتبوع بكتاب آخر لم يصدر بعد بعنوان (بريد عاجل للموتى).

وما (آخرون قبل هذا الوقت) الا مدخل واضح يؤشر انزياحاً رؤيوياً في مشغله الكتابي الموزع على مراحل حياته المريرة التى أثخنها «الآخرون» الطارئون على حياته جراحاً وأسى، والمارّون عنوة على جسد تطلعاته لما هو حلمي وشفيف، والذين يغيّبون الوقت عن ذكراه، كانوا يتسمّعون غناءه، يحرسون سجينا ملقى على القش، والذين دفعوا به للهروب الى المنافي أو أقاصي الذّبول. اذن هو بوح الشاعر - عن ومن ونحو - التاريخ. عما جرى له ولأمثاله من المبدعين. ومنه ينهل الرموز والمناخات السحرية ولكن نحو كتابة تاريخ آخر، يستبطنه نص مشفر عبق بنفحات الموروث، لينبعث أسطورياً من جديد. وهو حلم يراود كل راء جاد لكتابة النص الأسطوري الذي ينطوي على أسرار خلوده. البحر مفتتح لغربة الشاعر، ومشهد مؤثر ومحفز لمخيلته كيما تنداح صوب الفائت بخفة وحيوية، لتفشي أسراره وتنهل منه في آن.

(الشتاء قرب البحر. أخرج طيّعاً لدموع الساحل فينبئني الصيادون نبأ البحر. لم يصل النعش بعد. أصغي الى عجوز ترسم عكازاً على الرمل، وإلى حانة الساحل مهجورة من الساحل. لا غريب سواي اذن ولا قبر سوى قبرك.مأتم تسمّعَهُ البحارة ليسألوا العجوز عمّن لم يهلك بعد). ولا غريب سوى الشاعر الذي سيهلك في جسده (النعش).المكان هو البحر، الزمان قبل الآن.. حيث ذكرياته عن البلاد التي تطرد الحكمة بالسيف وتدمي الفضاءات بالسجون. على البحر تبدأ غربة الشاعر مع دموع الساحل المهجور والعجوز والحانة، لتهيمن على المشهد موضوعة انتظار المصير. لم يصل النعش بعد. ولم يبق غير سفن الذاكرة المحملة بعبق خيال الشرق الساحر والحكايا التي تستمد أجواءها من الأدب الشفاهي للذاكرة الشرقية. شاعر الحكمة والسجين وسلطة القمع مفردات تتكرر على مرّ التاريخ العربي والاسلامي. ما جرى له سبق ان جرى لغيره من الشعراء وبالذات أهل الزهد والتصوف وتحديداً الحلاّج.(أسمع في الحانة حكاية عن خاتم مسحور.تقول فتاة: هو خاتمي، مرة عند باب القصر رأيت جواري يحلمن ببساط الريح، وسمعت غناء «لشاعر جوال ينام ليله الصيفي على صخرة الينبوع). رحلة هروب الشاعر الى سواحل الضياع.(الضائع في سفر يهزم كل مرة). خاتمه فكره الذي ما روّضته السلطة رغم شموليتها، ورؤاه الشعرية التي تضحك من شطارة الشعراء أمام باب القصر.وهو كنزه المعرفي الذي يدسّه في جيبه المثقوب الرابض على جسد نحيل غازل الحانات كثيرا. (عندي خاتمٌ لغزُ آلهة تسجنه الدولة في جسد يعرق في الصيف ويبرد في الشتاء، وقد يموت في الحانة كالسكران). الأحدب ظل الشاعر يشاركه رحلته الصوفية ذات المشاهد التي أخرجتها مخيلته السينمائية وبرؤية غرائبية حيث المدينة القروسطية وسعيه الى كتاب الحكمة. (نختلف الى زقاق آلهة خرساء، واقفة على ارض زرقاء كالسماء..كتبتُ عن المدينة: كلما سعيت الى قلبها خرجتُ منها مُشرّدا).

التشرد كان ملاذه النقي وما عداه زيف ودجل. (ها نحن في الشوارع، يارعية الملك، نساء الملك، رجال الملك). ويستمر في سرد ذكرياته عن البلاد التي يراها مثل بيت بلا سقف ولا باب.يعرض للسماء خجله..حائطه كتاب يقرأه رجال الأمة في العسر وينسونه في اليسر. بلاده أو بالأحرى سجنه، قبو سقفه حائط بلا كوة لخداع سماء بالشكوى. ويا لهول كارثة الجور في بلاد تعبد قيودها السلفية بشراسة لا تطاق. ويا لحنق الشاعر وسخريته من التراث الغيبي وعبودية العامة لأهرامات الوهم والخديعة: (الظلام غيب رضعناه من ثدي وتعلمناه في درس، فاذا خف ظنناه سيشتد، واذا اشتد ظنناه قبة تتفتح عن رجل عليه دم وحبر الكتاب، وعليه السلام، الظلام إمام). وقبل أن ينهي رحلة الفرار الخيالية، يلعب مع التلقي لعبة التخيل في ريادة عوالم ما ورائية.

(أضرب الأرض بالخاتم، تنشقّ عن عربة قمح نهارا، وحصانين في الليل..يتبعنا كلب). وهنا إشارة الى أنه ظل مطاردا من الجلاد رغم فراره منه.وينهي دورة النص بمقطع يعود الى بدايته وبه يفشي لنا أسرار لعبته الكتابية الممتعة حد اللذة، حسب فوكو. (ما كنت أحداً أبعد من قبره، ما كان قبره بيت جسد مات). -خاتمة قصيدة آخرون قبل هذا الوقت.

قصيدة (مكيدة المصائر) تشير الى أن الكون غابة. في الليل ينام القطيع ويبقى المشردون مدمني سهر الأرصفة. ليعدو النص الى ما حفلت به حياته من تشرد. فيبدأ من غربته أيضا في ممارسة لعبة الاسترجاع مستعيناً بمهيمنات ذاكرته، لاكتشاف أسرار لغز الموت الذي ما زال يطارده وعائلته الى الآن. فمنذ طفولته خذل نبوءة الأطباء بموته الحتمي بتعافيه المتواصل من ميتات متعاقبة. (ذلك ما كنته منذ تعثرت بنفسي في بيت الجراحين، أصغي الى سرير مدمى تحرسه أقنعة الحديد، لأعرف أن ميتاً قد كنته سوف يهرَب الى قبر). لكنه يشير في النص الى ما كان يعانيه خلال الكتابة.وهول صعوبات الخلق الشعري خلال زمن الكتابة. (خذلت نفسها هذه القصيدة، خذلتني معها. تتشبه بالصيادين فينفر الكلام، وتغازل أعمى الريف فتنهرها الطبيعة).

ولشغفه وتماديه في قراءة آداب الشرق، ولمعرفته بكفاءة أداء الأدب الشفاهي، نجده يخلق مشاهد هي بذات المناخ الأسطوري الأخّاذ. (ما كان البيت يتهدم. يخرجون من الكتب الهاوية من رفوفها. ملء عيونهم سراب.. وبخواتم عتيقة، سيشيرون الى الباب الكبير، الى وجوهه النحاسية. يومئون أن ادخل، ماشيا على سجادة فارسية وبيدي ناثرة الطيب. سأراه جالسا على كرسي خشبي، أقبّل يده حين يأخذ برأسي الى صدره. سيناديني: حفيدي، وسأغرق في ذلك النهر برهة.. ويهديني خاتما من بلاد الهند، وقبلة على الجبين وآية من الكتاب). ويستمر في الاستعانة بذكرى أمه التي يقدسها حبا، والتي شكل لديه موتها المبكر عقدة أثرت في أغلب نصوصه. فيعرض من خلالها موته المتوقع مع إخوته ابّان الحرب.تلك المتاهة الكوارثية التي مرّغت أنوف أجيال متعاقبة بسبب نزوة (دكتاتور) هائج. (ما كان البيت يتهدم.كان جنود أربعة يخرجون من المضيق الى المضيق. وكان سحرة جوالون يترصدون ميتاتهم). ويستعين بأبيه لينهل من طيبته حكمة البقاء. (قال أبي: نجمتان اثنتان تخرجان لكم في الشتات، اشهروا الكف عاليا.. تبكيا، واسألوهما عن كل مضيق.. تخرجا بكم من مكيدة المصائر، قلنا فلتشر الى النوم كي يكون كلاماً لنا، قال: قد أشرت، واندفعنا خارج البيت في طرق شتى، كلّ يرى قلبه يبكي، وكلّ لا يموت). ويستمر في عرض فنتازياه الساحرة بعدسة روحه الأثيرية.غير آبه بقدرة التلقي على التواصل مع هذيانات الصور الغرائبية.

فالذي جرى من احداث لا يطاق ولا يحتمله جسده الناحل. فراح يفشي نواحه، أنغاما موجعة. ويروز من فداحة يباب وجوده، فراديس مروق صوب عوالم ما ورائية، ما كان لها ان تكون لولا مران مخيلته على عبور أكثر المسالك وعورة وضراوة. لينهي النص بعودة دورانية الى البداية وكأنه أدركه الصباح: (نام القطيع ايتها الغابة. واكتملت رحلة القبر..وميناء ذلك البحر.. كان ذكرى عثرة غابت عن صديق الصدفة ويهودي البار.اذن.. فليسكت النوم عن الكلام).والجملة الأخيرة رغم تركيبتها السريالية، فهي تحيلنا الى سكوت شهرزاد عن الكلام المباح.

-٢-

**(تحملني الريح عاليا، تلقي بي قرب الجسر، أسأل الساحرة: ما كانت تلك البلاد؟ تقول: بلادي وبلاد من وهبتهم كتابَ المُلك، وأنتَ فيه ميت، ومن تشبهه ميت، ومن غابَ ومن يظهرُ).**

كمال سبتي

قصيدة – حكاية في الحانة –

ما أكثر حكايا الحانات. ويا وسع المخيلة في

طقس الحانة. اذ تنفتح على أقصى وأغرب الأمكنة والأزمنة والحوادث والشخوص. لا رقيب لدى الشاعر في تعاقب المشاهد ولا يأمن الاّ لمران المخيلة في اشتغالها الاسترجاعي للفائت من الأحداث. ولصدق الهواجس في التصدي لواردات الذاكرة بشتى مهيمناتها المشهدية ولقدرته اللغوية على تشكيل القناع الجمالي المتين للنص، ذلك التشكيل المتأتي من انتقاء دوال ذوات تشفير متوهج ذي طاقات أدائية عالية على تحفيز مجمل آليات منظومة القراءة.

و(حكاية في الحانة) لا تخرج عن سابقتيها في هيئة المثول أمام التلقي. فالآخرون هم الآخرون الذين يحركهم القصر باختلاف مواقعهم النفعية وبشتى مؤسساتهم القامعة للنصوص والرموز الإبداعية. (كان للملكة خدم تجسسوا عليَّ يوم تسللت الى حديقة القصر لأسمع جاريتها أشعاري). ويومئ بوضوح الى أدباء السلطة (السعداء) بمكرمات القصر. وضباط المخابرات وتحقيقاتهم الإجرامية. (كان سعداء قد شتموني بالجنون في حفل تقليد الأوسمة. وكان قضاة قد استحلفوني للشهادة في قتل الملك). وعن كونه كان يغرد خارج سرب المداحين الذين كان يسخر منهم ومن متوسلي الأوسمة في (حفل العدو السعيد) يشير: (كنت لا أشبه أحداً غير النوم فقد كان قناعي. ضحكت في نومي من الشعراء يصرخون، ومن أبطال يتوسلون أوسمة). لقد كانت ادبيات ومناهج ومؤسسات الدولة القمعية تلوح بالفناء لكل مبدع معرفي. (قالوا ما كنا مثلك او مثل من تشبهه.كانت ساحرة أتتنا من وراء جبل قد وهبتنا كتاب الملك فحفضنا فيه أنك ميت، ومن تشبهه ميت، ومن غاب، ومن يظهر). رغم هروب الشاعر الى خارج البلاد ظل الموت يلاحقه، لأنهم يتبعونه أنّى يكون. (بعد كأسين ستنام المدينة. سأفتح عينيَّ واغلق فمي. فلا أخرج وحيدا، ولا أدخل في زقاق ضيق، وإن نادتني امرأة من بيتها فلا أستجيب، ولا ألتفت يميناً أو يسارا، وإن رأيت ميّتاً فلا أتعرف إليه، وإن سألوني عمّا رأيتُ لن اقول شيئاً حتى أصل البيت). وخلال سرده الاسترجاعي الفنتازي يتشظّى الراوي (الشاعر) الى عدة رواة. وهم رموز البث المعرفي لشخصية الشاعر خلال تحولات أزمنة العسف التي مرّ بها. فالشاعر المؤرخ هو الضحية وسجين القش والقاضي. ولشدتها ما توغل في أبهارنا مخيلته الغنّاء العبقة بسحر آداب الشرق. فالمخيلة الساردة تلبس المشهد زياً سحرياً مدهشاً لتبعده عن يباب واقعية الحدث. (أرى طيفاً يشبهني، أقدم اليه ربيعاً ونايا، يعيد اليَ الربيع خاتماً مسروقاً من جثة طافية فوق النهر. كان الطيف جندياً من جنوب الحرب، أسمعني حكايته فبكيت، وذكرني بالعتبة والمحراب فخرجت من الحانة لأشتم صباح الدولة والمؤرخ والخدم السعداء). ليتحول بنا الشاعر من مشهد الى آخر دون أن يفصح عن تناص غير محبب مع آليات اشتغال نصوص الف ليلة وليلة وما تلاها من نصوص الأدب العربي الحافلة بالسحر والحكمة والبوح الرؤيوي الأخّاذ. (لأرى ساحرة قرب الجسر، موقدة اناء بخورها، قارئة طالع كل مصير بثلاث حصى فوق عباءة. أسألها أين كتاب الملك؟ تنفخ في وجهي فتحملني ريح عاليا.. تلقي بي في بلاد ما كنت عرفتها قبلا). فيما يلي من وصف خيالي للبلاد يستبطن إسقاطات لفداحة مأساة بلاده قبل الآن، والتي حاك خيوطها الآخرون أعداء الحكمة والضوء ومن بيدهم كتاب الملك: (رأيت المسنّ جاهما، أخرس، لا يقول حكمة، والمرأة تضع جنينها فوق صخرة، حتى يأتي حيوان ضخم يبتلعه وقتا، ثم يعيده الى المرأة، ولم أر بيتاً يجاور بيتا، رأيت الماء لا ينبع من ماء ولا يسيل الى ماء، والشجر يثمر فلا يسقط ثمره الى الأرض، رأيتهم لا يضحكون، ولم أسمع لهم كلاما، وما غنّوا وما رقصوا، وما كانوا يبكون). تتواصل المخيلة في التمتمة امام جلال الحكمة، حتى نشيد الخاتمة الذي يعيدنا الى مفتتح القصيدة – كتدوير كتابي – والذي يعلن فيه انصرافه التام للبحث عن أسرار حكمة الوجود في شغله الكتابي وملامسة أرقى وأنبل القيم الأنسانية دون الركون الى ما

هو يومي ورتيب ومبتذل. والاشتغال على مبدأ التجريب الإبداعي المستمر. وترفّعه عن اغراءات المنفعة ومقارعته لثيمة الفناء التي تلاحق انسانيته وحكمته على الدوام. (أعلى من الحياة قلبي، وأعلى من كل مقبرة). واذ يسترجع وجوده قبل المنفى، يعرض حطامه المنضّد في هيكل محترق يتوقد وجداً وحكمة ورؤى تبدد دخان الحروب الموغلة بالنشوب. (أتذكره وحيدا، متربا بين جيشين، يقاتل ما لا يدريه)... ليعلن في النهاية صرخة احتجاج تنثال مدوية في دهاليز الآخرين: (قلبي هذا الذي تشعلون.. قلبي).

أمّا في (البلاد) فالمخيلة تتحول الى عدسة تنهب لقطات مختارة من أروقة الماضي، عدسة تتحرك بهاجس وتجربة الشعر وبمهارة وفطنة السينما. (القارب الذي لاح لي في النهر كان جثة.. أنكفئ الى سعادة شباك.. يصهل حصان الذهب والفضة.. يرتجف الفنجان، يلطّخ بالقهوة خريطة مهربة.). تتوالى صور الذاكرة، وبحرية، لا رقيب سوى أمواج العواطف، لتنتهي بابشع لقطة هي، صورة الذئب الطاغية او الطاغية الذئب والخارج بالجنوبيين لحروب نزواته الدائمة. (يناديه الموتى: مت معنا، فيتنكر في هيئة غبار يشتمه الدم الغارق تشتمه عربات الموتى والعباءات). ثم يشرك التلقي في لعبة التخيّل المعمولة بمهارة، بافتراضه ايقونات جمالية للمهيمنات الظرفية للفائت والتي عملت على صنع منفاه: نمر من خزف/ طاووس نائم/ ديك شمعي/ سلحفاة. تبدأ اللعبة السردية بأنسنة الأشياء – حوار العباءة – المفضي الى حوار السلحفاة ثم صعود الشاعر الى منفاه. (أصعد ورائي حطام العربات والغرقى، وأمامي قامة الأفعى). وتنثال الذكريات متألّقة من حاضنة مخيلة ذات مران عال على تهذيب هذيانات الروح العبقة بنسائم أنبل المشاعر وأرقى الأحاسيس الانسانية. (أصعد، تسمعني طيور النهر سلاما، يصادفني طائران، يحطان على كتفي، يدلاّن الماعز على العشب، ويغنّيان للرّعاة أغنية عن بنادق معطوبة). إن منجز الشاعر الابداعي وصراعه المرير مع الطارئين على حياته اجتماعيا وثقافيا، ينمّان عن مدى شغفه بمشروعه الرؤيوي للشعر، دون التعكّز على ما هو غير ابداعي. (ما ادّعيت أباً ولا شهرت سكّيناً في خيمة الليل لأقتل زائرا.. أرضى بشفيع لا يرى، أيمّم دمعي لغيبته، وأفسّر معناي بذكراه). في حواره مع الشيخ الذي يأخذ بيده، في مشهد ذي مناخات صوفية، يصف هول معاناته بحثاً عن الخلاص من الكارثة: (أو لم تحلم؟ أقول بلى. مثلت بين يديك شاهدا فأنبتني، ومحارباً فغرقت قبلي، يقول: اصعدْ اذن.. لقد رأيتَ النور). تمر أمامنا المشاهد وهي تشير الى ماض حالك فيه الألم والدمع والدم لأن التراب خائن والماء خائن وما نطق النهر بما رأى لشراسة القمع. وقد أفاد الشاعر من لعبة السرد في الحكايات الخرافية، من اجل توريط التلقي في التواصل مع – أساطير نصوصه هو – دون ان يحدث نفوراً من آليات بثّها، فاتحاً أمامه امكانيات شتى لابتكار مشاهد جديدة. في يدي طبيعة أنفخ فيها فتتراءى لي.. انفخ في الطبيعة ثانية فيخرج رأس بأربعة عيون.. أنفخ في يدي ثالثة فتتراءى لي قبائل. في لعبة اليد هذه، يمارس الشاعر (السارد) سلطته على التلقي لإيصال ما تنتجه مخيلته من استرجاعات مشهدية ، عن البلاد التي تشبه بئراً أو ربما كهفاً أو ربما مقبرة ، لأنّ السيد الموت فيها هو هاجسك المرير انّى رحت وانّى حللت. (ما كان للشفتين إن تحرسا تابوتا أو تخفيا سرا. ما كان لظلمة إن تنفتح إلاّ بظلمة. تلك هي حكمة صاحب الكهف). وكعادته يعود بنا إلى مفتتح القصيدة والقارب (الجثة) وما تقول السلحفاة: (كل قبر باب إلى القبة كل شمس وكل ذهب). ليثير معنا تساؤله الكبير عن لغز الموت الذي حيّر البشر. (يا ذكرياتي بماذا تتعطّرين حتى تتحمّلي رؤية قبر كل حين؟)

بعد تجوال عجول بين ثنايا اربعة متون تنضّدت تحت ثريا (آخرون قبل هذا الوقت) الأسطورية حقاً بجدارة الاشتغال البنائي الرصين، على المستويين الدلالي والشفروي. نخلص إلى الوقوف عند أهم آليات البث الأسطوري للنص الشعري قيد الدراسة.

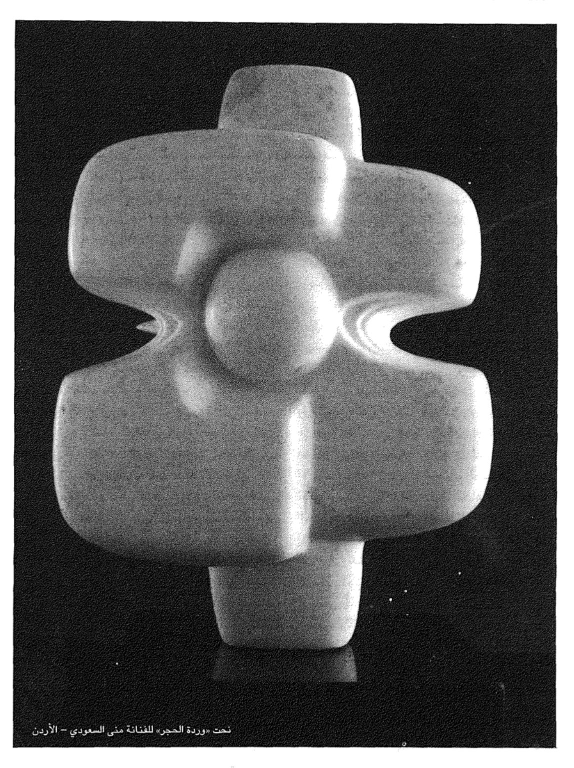
لكل نص لغته وشخوصه ووقائعه. والواقعة تبقى

حبيسة حدودها التاريخية لو لم تتوفر لها عوامل (أو محرضات أو موجهات) أسطرتها ومن ثم بثها عبر أثيرية الذاكرة الجمعية (تلك الحاضنة العجيبة لأسفار العصور). وأهم هذه العوامل هي الطقوسية والتداولية والغرائبية والمبالغة والتضخيم والتقبّل الزمني لها، أي صمت الزمن – تاريخاً وشهوداً – حيالها، لتأخذ طريقها الأسطوري في الذاكرة. لقد أفاد الشاعر من الواقع العراقي المرير والذي كان أغرب من الخيال – بحكم لا معقوليته علينا – وأحدث مواشجة بينه وبين وقائع القرون الوسطى ذات المناخ الأسطوري. يتضح ذلك من خلال آليات السرد التي تتخلل المتون المفحوصة. والتي تتعالق مع آليات الموروث في الأدب العربي الكلاسيكي. وبهذا أخرج الواقعة من حدودها التاريخية إلى آفاق الأسطورة.

الزمان لديه – اختراقي – فالمشهد ينفتح على أبعاده الثلاثة، ويرغم التلقي على قبول هذا التشظي الزماني بمودة مقنعة. لما لهذا التداخل الزمني من جدوى في إسقاط مجريات واقعة ما على واقعة اخرى وفي زمن آخر. أي بمعنى إجراء مقاربات زمنية للوقائع والأحداث. المكان لا ملامح له. انت في مدينة تحضن الموت والجوع وأقبية الظلام وسحر الحكمة وجنون السلطة. مدينة تشبه ولا تشبه بعض المدن. مدينة تتحرك معك إلى كل الأمكنة. مدينة ريازتها مأخوذة من بطون الأدب الصوفي، لتنفتح على أبعاد أكثر كونية. وهذا يتّفق مع ما ذهب اليه إدوارد سعيد في كتابه الآلهة التي تفشل دائما «المهمة بالنسبة للمثقف، كما أعتقد، هي بشكل صريح تعميم الأزمة، هي اضفاء مدى انساني أعظم ما عانى منه عرق أو أمة ما على وجه التخصيص، وربط تلك التجربة بآلام الآخرين». الشخوص مقنّعون كاحتراز كتابي جمالي (أيقوني وثيمي) يرسل إلى التلقي شفرات عالية الكفاءة لتحريض منظومة القراءة ومن ثم التأويل الخصب. كل ماتقدّم لن يحدث لو لم يتوفر الشاعر على لغة ذات ايحاء مؤثر متأت من الانزياح التشفيري للمفردة عبر تجاورها الحداثي مع المفردات الأخرى لإنتاج منظومة البث السيميائي الداعم للثيمي في سياق الخطاب العام. وهذه الشفرات: التأويلية والدلالية والرمزية والتخمينية والحضارية – حسب رولان بارت – لا تؤدّي وظائفها كما يجب من دون مخيلة ذات قدرة ومران على توليد نصوص ذاكرة محتملة ومتعددة – مشاريع ما قبل الكتابة – تلك المشاريع التي تسمح بانتخاب نص يستبطن بلاغة حاضنته الأم (المخيلة). بلاغة صيّرتها ابحارات مضنية في الموروث بمجمل مكوناته اللغوية والتاريخية والاجناسية والسياقية وغيرها. بلاغة قادرة على رسم مشاهد تقترح مشاريع تأويل لا تحد: (تمحو الريح أسماءنا. التراب خائن، والماء خائن. نودعها قبرا. نهرّبها بالعيون لا بالشفاه. يظنّها الثعلب شرودا، والمستكشف نظرا شزرا.. تحيا اذ ننام، نبصر بها ممراً أزرق إلى سفح، ينتظرنا حصان طائر وإخوة فرسان، يصعدون بنا إلى باحة العارف، نستلقي على عشبها، وننام). أية حرية يمنحها لنا النص أعلاه اذا ما غامرنا في تفكيك بناه التشفيرية الخمس؟ غير أن الوقت لا يسعف إلا للاشارة فقط. والاشارة أيضا إلى أن الشاعر نجح في إيصال رؤاه لهذا العالم عبر استعادة الماضي تاريخاً وشهوداً ووقائع وأمكنة ورموزاً ومناخاتٍ سحرية. وتمكن من إرغامنا على التطلّع إلى رؤاه التي أنتجتها مخيلة عامرة بفراديس بوح غرستها سنون الاجتهاد والمثابرة والتضحية بالرغبات والمنافع لصالح مشروعه الشعري الحافل بالتحولات المدروسة والمخلصة للنص.

إن (آخرون قبل هذا الوقت) نص رباعي المتون، منتج من مخيلة بليغة تجربة وأداءً لمنح التلقي فرصة اجتراح حكمة التطلع إلى سياقاته الأسطورية المعمولة بحنكة العارف ومهارة المجرب وكفاءة الرؤيوي واخلاص المشتغل.

نص خلق أسطورتة الشعرية هو – لا بفرض الأسطورة على الشعر – من خلال تعالق معرفي مع الموروث محاولا الخروج بالواقعة من محليّتها إلى الكونية. ومن قوميتها إلى الانسانية. ومن غموضها إلى الاشراق.(



نحت «وردة الحجر» للفنانة منى السعودي – الأردن

# ألكسندر نجار:

# فتنة المدن لا بجمالها، بل بسحرها الخفيّ

## قدرة الكاتب على «التلاعب» بالحقيقة لا يعني الكذب على القراء



«رواية بيروت» الصادرة مؤخراً (٢٠٠٥) عن دار نشر «بلون» الفرنسيّة، هي الرواية الخامسة للروائي والشاعر اللبناني الفرنكوفوني ألكسندر نجّار (مواليد بيروت عام ١٩٦٧) بعد «منفيو القوقاز» (ترجمها كاتب هذه السطور إلى العربيّة وصدرت عن دار النهار للنشر تحت عنوان «دروب الهجرة») و«الفلكي» (دار النهار للترجمة العربية) و«آثينا» و«لايدي فايروس». وهي أيضاً رواية لافتة بفكرتها وبأسلوب معالجتها. إذ عمد نجّار إلى «تركيز» مائة وخمسين عاماً من تاريخ بيروت (لبنان) في نحو ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير، مازجاً الوقائعي بالخيالي، مجاوراً ما بين الشخصيّات التاريخية والشخصيّات الروائية، في صياغةٍ سرديّة سلسة، تجانبُ المؤثر لكنّها لا تأنفُ الشعريّ أحياناً.

**بسّام حجّار**

شاعر ومترجم من لبنان

قبل عامين كان الكاتب والصحفي الشهيد سمير قصير، الذي اغتيل في حزيران المنصرم، قد أصدر مؤلفاً ضخماً تحت عنوان: «تاريخ بيروت» (منشورات فايار، باريس ٢٠٠٣) ضمّنه، إلى الجهد البحثي الهائل في جوانب التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي، ما يشبه الرسالة الموجّهة إلى المثقفين اللبنانيين والعرب في عِشق المدينة التي تؤرّقها وتجور عليها العصبيّات، عصبيّات الداخل (في المعنى الجغرافي)، لكي تفصلها، بسدّ منيع من التخلّف والمراوحة في التقليد، عن آفاق البحر.

في «رواية بيروت» يستأنف ألكسندر نجّار، كشاعرٍ وكروائي، تلك الدعوة، جاعلاً من البدايات باباً مشرعاً لثورةٍ على تقاليد الجور (عاميّة طانيوس شاهين الشهيرة)، منتقلاً بها، شرارةً، إلى كنفِ المدينة التي تبقى، على الدوام، دوّامةً بلا قعر.

تبدأ «رواية بيروت» من سيرة روكز، الترجمان في القنصلية الفرنسيّة، المتورّط في ثورة الفلاّحين، ويتصاعد سياقها من دون بلوغ ذروته مع اليأس، الطبيب البيروتي، ليبلغ النهايات (الذرى) مع فيليب، أحد أحفاد روكز، الذي يأخذ على عاتقه مهمّة السرد الطويل لوقائع تستقيم الصلات فيما بينها لحظة سردها.

ثلاثة أجيال لثلاث حقبٍ من تاريخ بيروت، قلب لبنان وعاصمته، ومعها دوام الصراع المرير، للحفاظ على مدينةٍ لأن الحفاظ عليها يوازي الحفاظ على هويّة، يرى ألكسندر نجّار أنها مميّزة في محيطها وبين أشقائها وجيرانها. ولكي يكون سرده وافياً، لا بل منصفاً، يُعملُ الخيالَ في تأويل بعض الوقائع، ذلك أن التاريخ الذي أراد أن يدوّنه لا يتّصل، لا من قريبٍ ولا من بعيد، بتاريخ الكتب والمدوّنات الجامعيّة. إنه تاريخ البشر من خلال مصائرهم الضئيلة، المدوّن بيوميّاتهم وبمشاعرهم وبلحظات عيشهم الحميمة المتّصلة بحياة مدينتهم. ولعلّ الإمساك بهذا العصبِ السرديّ هو الذي أتاح لألكسندر نجّار أن يغوص في تقنيات الرواية التاريخيّة من دون أن يكتب، في آخر الأمر، روايةً تاريخيّة. لأنّ ما تصبو إليه «رواية بيروت» لا يقتصر على إبراز الحدث التاريخي الذي من شأنه أن يرقى بالمدينة إلى مصاف الأسطورة، بل أن يردّ الأسطورة (إذا وجدت) إلى مكوّناتها البسيطة (عصب البيت والشارع وناسهما) التي منها تنبثق كلّ أسطورة. وألكسندر نجّار، كما يقول في حواره معنا، هو ابن بيروت التي احتضنت، وما تزال، سنيّ عمره وعمله وإبداعه.

في ما يلي حوار أجريناه في بيروت مع الروائي والشاعر ألكسندر نجّار الذي أجاب بالفرنسيّة فعملنا على ترجمة أجوبته إلى العربية، كما ترجمنا فصلاً من روايته التي نأمل ألاّ يكون صدورها عابراً وأن تنال ما تستحقّه من اهتمامٍ لدى القارئ.

**ما أحبّه في بيروت هو كونها مدينة وسيطة بين شرق وغرب، بين بحر وجبل، بين تقليد وحداثة. ولأنّها مدينة ماكوسموبوليتيــــة لطالما شكّلت نقطة التقاء حيث تتعايش جميع الأديان**

**□: كسواها من المدن، تغوينا بيروت بالكتابة عنها، بموازاة العيش فيها. وأحيانا تضطرّنا الكتابة (الروائية) إلى إغفال المعضلة التي تحكم صلتنا بها. ما هي صلتك الشخصيّة بالمدن ؟ ما هي صلتك الشخصيّة ببيروت ؟ ماذا تحب فيها ؟ ماذا تمقت فيها ؟**

□: إني بالإجمال شديد الانتباه إلى الأمكنة. فعلى سبيل المثال زرتُ مؤخراً مدينة بروج في بلجيكا، وفُتِنْتُ بتلك المدينة التي أثّرت فيّ عميق الأثر. في نظري لا يُقاس جمال مدينة ما بمعيار جمالي وحسب، بل بقدرتها على «مخاطبتك»، على التعبير عن أشياء وأمور، على استثارة مشاعرك. لكنني أعترف بأن المدن القديمة، كمدينة «سيينا» (الإيطالية) الراسخة الجذور في الماضي، تغويني أكثر مما تغويني

المدن الحديثة حيث الإسمنت والزجاج سيّدان.

صلتي ببيروت فريدة. لقد ولدت في هذه المدينة وعشت فيها القسط الأوفر من طفولتي، واختبرت معها الحرب، وفيها أعمل كلّ يوم... بيروت تمثّل افتتانا حقاً سواء في عيون أبنائها أو زوّارها. ليس لأنها أجمل من أي مدينة متوسطية ( نسبةً إلى البحر الأبيض المتوسّط ) أخرى، بل لأنها تتميّز بسحر خاص ولأنها تتنفّس حريّةً وهي قيمة نادرة في هذا المقلب من العالم.

ما أحبّه في بيروت هو كونها مدينة وسيطة بين شرق وغرب، بين بحرٍ وجبل، بين تقليدٍ وحداثة. ولأنّها مدينة كوسموبوليتية لطالما شكّلت نقطة التقاء حيث تتعايش جميع الأديان وجميع الجنسيات، هذا فضلاً عن مكانتها كملاذ للحريّة لمئات الفنانين والمثقفين العرب، لأنّ ما يُنشر في لبنان يستحيل نشره في أماكن أخرى من العالم العربي.

أذكر في كتابي («رواية بيروت») أن بيروت هي مدينة شبيهة بامرأة متعبة لكنها عزيزة النفس. وهذا صحيح. فهذه المدينة عانت العذابَ المرّ وما زالت موسومةً بأهوال الحرب، ما أفقدها بريق ماضيها. غير أنها حافظت على كرامتها وبقيت صامدة على الرغم من المحنة. وهذا ما يجعلها مؤثرةً في نظري.

**□: اخترتَ أن يكون التاريخ ( تاريخ لبنان ) ذريعةً لسيرة عائليّة ملتصقة بتاريخ «الحياة في بيروت». وبطلكَ، إلى ميراثِه العائليّ، غالباً ما يمزج بين انتمائه إلى ذاتِ نفسِه وبين انتمائه إلى المدينة. هل أسعفتك المادّة التاريخيّة، أم كانت عائقاً في تحرّرك من بعض الأطر وهو ما تتطلّبه الرواية بصورة عامة ؟**

□: إنّ الحدّ الفاصل ما بين الواقع والخيال هو حدّ دقيق. في هذا الكتاب اتخذتُ من حياة أسرة ممتدة لثلاثة أجيال ذريعةً لسردِ بيروت وتاريخها. غير أنني حرصت على المحافظة على الجانب الخيالي الضروري لكي لا أقع في أشراك البحث التاريخي. وصدّقني لم تكن المهمّة يسيرة. إلى ذلك أردتُ أن أحطّم المحرَّم المتمثّل، في معظم الروايات العربية، برسم خط فاصل بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الروائية. والحالُ أن الشخصيات الروائية قد تغدو قريبة من الواقع بحيث تجاور الشخصيات الواقعية. هكذا يصادف القارئ في روايتي بشارة الخوري، وبيار الجميل، وكميل شمعون، ومحمود درويش، ومارسيل خليفة وسواهم... بجوار شخصيّات وهميّة، تتحدّث إليها وتسهم معها عملاً وفعلاً.

مثل هذا الأسلوب يستجيبُ في كتابتي لهاجس مزدوج. هاجس الصدق الذي يفضي إلى هدم الفاصل بين الواقع والخيال؛ وهاجس التأكيد على حريّة الكاتب الذي يمتلك الحقّ في أن يزعم لنفسه ثلاثة خيارات مطلقة: خيار اللغة الملائمة، وخيار الموضوع، وخيار النوع الأدبي («القالب») الأكثر ملاءمةً لمشروعه أو لحساسيته؛ بالإضافة إلى هذا الخيار الرابع: القدرة على «التلاعب» بالحقيقة دون أن يعني ذلك الكذب على قرائه. ثمّة عبارة باتت ذائعة الآن مفادها القول: «إني أغتصب التاريخ ولكنني أستولده ذريةً جميلة.» أمّا أنا ففضّل القول انني «أحوّل» التاريخ ولا «أغتصبه».

من جهة ثانية أقول إنّ سرد تاريخ بيروت على مدى ١٥٠ سنة قد يفرض على الروائي بعض القيود من قبيل احترام وحدة المكان، وهو معيار عزيزٌ على قلوب مؤلفي المسرح الكلاسيكي، الذي يغدو قاعدةً ملزمة. ولكن حتّى في هذا المجال حاولت التحرّر، قدر المستطاع، من هذا القيد وذلك عبر جعلي كسروان هي إطار الحدث المكاني في البداية – في حقبة ثورة طانيوس شاهين – وعبر تحريك

الشخصيّات بين مدن تقع خارج بيروت ( جبيل وجزين )

**: تاريخُ المدينة هو تاريخٌ سياسيٌ كما هو تاريخٌ «للجواهر الضئيلة» التي هي حياة سكّان المدينة كلّ يوم، وحياة الأماكن المستقلّة عن رمزيّتها ( الإيديولوجيّة، الوطنيّة... )؛ متى تقيم الرواية توازياً بين التاريخين، وكيف ؟**

: أنت محقّ في ما تقول. إذ ينبغي للرواية التي تتحدّث عن مدينة أن تعكس التاريخين معاً وهذا ما سعيت لإنجازه في «رواية بيروت» حيث الأشياء والحياة، حيث الجانب الاجتماعي والعلاقات الغرامية، وحيث ردود الفعل الطائفية تتعايش مع رؤية سياسية للمدينة. وبهذا المعنى يمكنني القول ان تاريخ بيروت بالغ الخصوبة إذ لطالما وُسِمَت حياة المدينة بالتجاذبات السياسيّة... التي أدّت إلى التدهور في آخر الأمر. التعارض السياسي بين فيليب ونور وانخراط جو في صفوف ( حزب ) الكتائب يعبّران عن هذه الفكرة خير تعبير.

**: في كتاب سابقٍ لك هو «مدرسة الحرب»، كانت بيروت الحرب تعجّ بالحياة. هل لأن الحرب تصنعُ للمدينة مصائرَ ممتحنة على الدوام باختبار الموت ؟ وهل نجت بيروت التي كتبتَ روايتها الجميلة، من هاجس الموت الذي طالما صنعَ حياتها؟**

: لقد دمّرت الحرب جزءاً كبيراً من بيروت غير أن الحرب لم تهزمها. في روايته «العجوز والبحر» يؤكّد أرنست همنغواي بأن «الإنسان يمكن تدميره ولكن يستحيل أن يُهزَم.» أحسب أن هذه العبارة تعبّر خير تعبير عن حالة بيروت التي برغم الحرب لم تستلم يوماً لليأس. في كتابي «مدرسة الحرب» سبق أن تحدّثت عن أجواء الحرب وعن قدرة أهل بيروت على تخطيها لكي تستمرّ الحياة، حياتهم، برغم كلّ شيء. لقد كان الموت هاجس بيروت يومياً. غير أن الموت لم يقضِ على تصميمها وعلى شجاعتها.

**: مدن كثيرة كتبها روائيون كما عاشوها أو خبروها أو حتى كما تخيلوها. مَن منهم كان الأحب إلى نفسك عندما قرّرت الكتابة عن بيروت؟**

: صحيح؛ لطالما ألهمتِ المدنُ الكتّاب. هناك طبعاً لورنس داريل و«رباعية الإسكندرية»، ولكن هناك أيضاً جمهرة من الكتّاب الرحّالة. من بين المعاصرين تستهويني أعمال ( الكاتب الفرنسي ) دومينيك فرنانديز الذي كتب عن عدد من مدن إيطاليا وعن سان- بطرسبرغ. كما تستهويني أعمال دانيال روندو الذي كتب عن طنجة والاسكندرية، الموقعين الأسطوريين على شاطئ المتوسط مثل بيروت.

**: هل أردتَ أن توجّه رسالة ما في اختيارك مدينتك، بيروت، وما هي ؟**

: الرواية هي في الوقت عينه قصيدة حبّ لبيروت، المدينة العزيزة الحرّة، وللحريّة - التي هي علّة وجودها. وما أردتُ التشديد عليه في هذه الكتاب هو أن معركة الحريّة التي شهدناها في الآونة الأخيرة في لبنان ليست ثمرة المصادفة. إذ لطالما عشق اللبنانيون الحريّة ولطالما ناضلوا من أجل الاستقلال سواء في زمن ثوّار كسروان أو زمن المشانق أيام العثمانيين أو في فترة الاستقلال عام ١٩٤٣ أو فترة الاحتلال الإسرائيلي أو الوصاية السورية. يزعم البعض بأن «اللبنانيين لا يعرفون كيف ينتفضون». لكن هذا الزعم خاطئ؛ والتاريخ خير شاهد على ذلك. عند فراغي من تأليف روايتي كان الهدوء يسود بيروت. غير أنني، في قرارة نفسي، كنت أتوجّس من سوء سيحدث. إحدى شخصيّات روايتي تقول: «صبراً جميلاً، فالحرية مقبلة. ما زال بيننا أحرار ولسنا وحدنا.» يوم ١٤ شباط/فبراير، يوم اغتيل (

رئيس الوزراء اللبناني الأسبق ) رفيق الحريري كان يوم انطلاقة «الربيع اللبناني» وكان عاملاً موحداً نزل فيه اللبنانيون جميعاً إلى الشارع للمطالبة بحريتهم. كما حدث عام ١٩٤٣. وربّما على نحوٍ أفضل.

**□ : نعلم أنّك دائماً منهمكٌ في الإعداد لعمل جديد، شعراً أو مسرحاً أو بحثاً أو رواية. ما الذي تنكبّ عليه الآن ؟**

□: أنكبّ على إنجاز أعمال عديدة. كالإعداد لطبعة فرنسيّة لـ «أعمال جبران خليل جبران الكاملة» مع دراسة وشروحات؛ كما أعدّ مع دار نشر سيغرز الباريسيّة لإصدار «أنطولوجيا الشعر اللبناني». وفي الوقت نفسه أعمل على وضع سيرة للقديس يوحنا المعمدان، الشخصيّة التي طالما افتتنتُ بها، سوف تصدر ضمن سلسلة «دروب الأبدية» في منشورات «بيغماليون» الباريسية. وأخيراً أعدّ لنصّ سردي يتناول حياة أبي وهو رجل استثنائي يجمع الرصانة البالغة إلى الحساسية المرهفة. كتاب سيكون بمثابة تحية وتكريم وبالأسلوب الذي كتب به «مدرسة الحرب».

**ترجمة الفصل الأوّل من رواية ألكسندر نجّار: «رواية بيروت»**

**الفوضوي**

أطلق على جدّي اسم روكز تيمناً بالقديس روكز شفيع قريته. كان يعمل ترجماناً drogman ولطالما حسبته عطاراً droguiste لسذاجتي التي جعلتني لا أميّز، لتقارب اللفظتين الأجنبيتين، بين المترجم المعتمد لدى القنصلية الفرنسية في لبنان وبين بائع العقاقير. كان جدي، وهو من مواليد سنة ١٨٢٥ في ريفون، ببلاد كسروان عرين الناحية المارونية، قد تلقّى علومه على يد الآباء اللعازاريين في عينطورة حيث لقّنوه لغة موليير وأوصوا به لدى القنصلية. ولكي يبقى قريباً من مقرّ عمله هجر قريته وأقام في بيروت – بيريت القديمة، «مدينة الآبار» – في الطبقة الأولى من مبنىً مجاور لإحدى الساحات الرئيسية في المدينة: ساحة المدافع التي قال المؤرخون ونها مدينة باسمها لخمسة مدافع كانت نصبت فيما مضى عند أعلى البرج واعتُلِمت على خارطة للبحرية الإنكليزية ترقى إلى العام ١٨٣٩؛ هذا إن لم يكن مصدر التسمية الفعلي عائداً إلى مدفعٍ ضخمٍ تابع للأسطول القيصري أنزله القبطان كوجوكوف إلى الشاطئ عام ١٧٧٣ ونصبه بين البرج وأسوار المدينة القديمة، للقضاء على عصيان أحمد باشا الجزّار الذي تحدّى سلطانه معلناً نفسه سيّد بيروت. هذه الساحة إذاً استقبلت ابن ريفون المغرّب في تلك المدينة الصاخبة، على مقربةٍ من الميناء الذي لا تهدأ حركته، وسط أصحاب المطاعم الرخيصة والإسكافيين وباعة البطيخ والصبّير. فكيف عاش منفاه ذاك، بعيداً عن منزله ذي الليوان وأشجار الصنوبر المحيطة به ؟ في مظهَرِهِ يُطالعنا الجوابُ اليقين: عريض المنكبين، كثّ الحاجبين كأنّهما إفريزان يظلّلان عينيه، أنفُ نسرٍ واسع المنخرين، وشاربان معقوفان، وفكٌّ مربّع عريض وذقن بارز. رجلٌ مثله وارثُ مَنَعَة الأرز لن يُثنيه منفى.

**بيروت هي مدينة شبيهة بامرأة متعبة لكنها عزيزة النفس**

كانت حياة جدّي لتسلك مجرىً عادياً هي الحياة التي قد يعيشها موظّف عادي في القنصلية الفرنسيّة، لو لم تتخلّلها فترة اضطراب كان فاعلاً فيها وشاهداً عليها. ما الذي حدا بجدّي إلى التورّط في أحداث تلك المغامرة ؟ هل كان حدسُه الذي يحثّه على مَقتِ الظلم هو دافعُه الفعلي، أم كان دافعه ذاك الشعور بالتضامن الذي دفعه إلى الانحياز إلى صفّ فلاّحي قريته ؟ هل تصرّف وفق إيعاز من الفرنسيين الراغبين في الحدّ من تجاوزات الإقطاعيين في الجبل ؟ لا أدري. فما جرى هو

أنه وجد نفسَه منساقاً إلى الأحداث، وفي خضمّ العاصفة.

لقد تمكّنت من ترتيب سياق الأحداث انطلاقاً من الرواية التي حكاها لي والدي ومن بعض الوثائق التي عثرت عليها في محفوظات العائلة مستعيناً بمكتبة دير عينطورة الذي جُعِلَ مدرسةً منذ سنة ١٨٣٤. ففي السنة التي كنت أعدّ فيها لامتحانات شهادة البكالوريا، ذهبتُ طلباً للعزلةِ والانكباب على مراجعة دروسي إلى ذلك الدير الذي كان قد استقبل جدي في زمنٍ مضى. وقد خصّه لامارتين الذي اعتاد التردّد عليه قبل أيامي بوصفٍ أخّاذ:

«أصلُ، قادماً من رحلة ترفيه، إلى دير عينطورة، أحد أجمل مواقع لبنان وأشهرها... يقع الدير في قلبِ وادٍ صغير على تخوم غابة صنوبر؛ غير أن هذا الوادي نفسه الذي هو أرض متوسّطة الارتفاع، يطلّ عبر مضيق جبليّ، عبر مطلّ بانوراميّ على سواحل سوريا وبحرها. أمّا باقي الجهات فهي كناية عن قمم مسنّنة من الصخر الكابي، المكلّلة بقرى وأديرة مارونية فسيحة البنيان. حفنةٌ من أشجار التنّوب والبرتقال والتين تنمو هنا وهناك مستظلّة أفاريز الصخر وفي نواحي الشلالات والينابيع كأنّ الناحية ناحية من نابولي أو من خليج جنوى.»

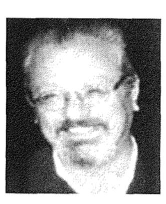
شخصيّات مرموقة أخرى – فولني، جيرار دو نيرفال، هنري بوردو، أرنست رينان، موريس باريس، بيار بونوا، ورولان دورجوليس... – زارت تلك المؤسّسة الجليلة التي فتحت لي أبوابها في سنيّ النضوج. كنت أقضي معظم اوقاتي في مكتبة المدرسة. وكان الأب أرنست سارلوت، رئيس الدير، بجبينه المنتفخ البارز مثل قبّة ولحيته السوداء المنسدلة على صدره وعويناته الضخمة، يحثّني على الدرس ( مردّداً على مسامعي عبارة فيرجيل الشهيرة : ( Labor omnia vincit improbos باذلاً لي النصحَ السديد. عند المساء إذ تخالط غشاوة بصري وتدمع عيناي لطول انكبابي على القراءة، كنت أغادر مكاني لكي أمدّ يد العون لأمين المكتبة المنصرفِ إلى ترتيب المجلّدات على الأرفف. إلى أن وقعت ذات يوم على كتابٍ مخطوط ذي عنوان لافت: «مذكرات سرّية وحميمة حول حوادث ١٨٥٨ و١٨٥٩ و١٨٦٠ والوقائع السياسية التي تلتها».

كانت الوثيقة المذكورة تسرد وقائع ثورة الفلاّحين التي قادها طانيوس شاهين، وهو بيطار من ريفون، مسقط رأس جدّي. شخصيّة طانيوس شاهين، الملقّب «آميكو»، والذي خلّدته صورة دسّت بين صفحات الكتاب المخطوط، أصبحت شخصيّة أسطورية: حتّى أن البعض اعتبره رائد الجمهورية الأولى في الشرق.

من هو مؤلّف هذه «المذكرات السرّية» التي سارعت إلى نسخ ما جاء فيها في إحدى كرّاساتي خشية أن تصادرها إدارة الدير بغية إخفائها عن أعين الفضوليين ؟ رحت أقلّب صفحات الوثيقة، مراراً وتكراراً، منقّباً متفحّصاً: لم أجد ذكراً للمؤلّف! ولم أستطع إلاّ بعد وقت، مستعيناً ببعض الاستقصاء والتقاطع والاستنتاج، وبفحص دقيق للخطّ، أن أهتدي إلى اسم المؤلّف: إذ تبيّن أنه الأخ فنسان، أحد المقيمين في الدير بين عامي ١٨٥٦ و١٨٧٧. فما هو الدور الفعلي الذي لعبه في الثورة ؟ وما كانت صلته بطانيوس شاهين ؟ ما كنتُ لأهتدي إلى الإجابة لو لم أعثر في محفوظات أسرتي على اليوميّات التي دوّن فيها جدّي يوماً بيوم الأحداث التي كان شاهداً عليها. وأيقنتُ بعد قراءتها بتمعّن بأنّ الأخ فنسان، برغم كونه راهباً لعازارياً، كان فوضويّ النزعة.

# الشاعر شربل داغر

# «عتمات متربصة» في أعماق الليل



صدر للشاعر والباحث اللبناني شربل داغر كتاب شعري بعنوان: «عتمات متربصة»، باللغتين العربية والفرنسية، عن «دار لارماتان» في باريس، أعده وترجمه الدكتور نعوم أبي راشد، واشتمل على قصائد مختارة من مجموعات الشاعر المختلفة: «فتات البياض»، «رشم»، «تخت شرقي»، «حاطب ليل» وغيرها. ولقد قدمت دار النشر الشاعر بقولها: «ناقل، بل مهرب سري، بين العلامات والثقافات، شاعر الغيرية، والعابر بصنادل ممزقة فوق دروب لها من الاحجار كتب، وهي كتب عن الذات كما عن الآخر. قصيدة متجذرة فيما يعاش، ولها من الحاسوب مجاز محمول. قصيدة حاملة لرغبة في ازاحة الحدود وبلبلة اللغات. صوت الشاعر تراجيدي وحميم في آن، يعبر عن صعوبة ان يكون، أن يعيش حرا، في وضعية تقليدية، نزاعية، وان يكون ذاتاً متكلمة».

**سوسن يحيى**

كاتبة تقيم في باريس



ولقد نظمت دار النشر، بالتعاون مع «مكتبة المتوسط» في باريس، ومع جامعة مارك بلوك في ستراسبور، سلسلة من الندوات حول الكتاب، وحول الشاعر الذي سبق له ان درس واقام في فرنسا طوال ثمانية عشر عاما قبل ان يعود الى لبنان. وكانت جريدة «أخبار الالزاس الاخيرة» (وهي اكبر جريدة يومية في شرق فرنسا) قد نشرت، اثر صدور الكتاب، مقالة عنه بقلم ناقدتها الشعرية كريستين زيمر، بعنوان: «شربل داغر: عن شيء الشعر الغامض»، تناولت فيه الكتاب معززة بمقابلة مع الشاعر. ومما قالته فيها: «في هذا الشعر حديث عن الغياب، عن صلات معقودة عن بعد، عن حوارات في اتجاه واحد، أشبه بقوارب انقاذ فيما يتعدى الحواجز والمعيقات والمصاعب. الاحتفاظ اذن بصلة بالآخر، ربما المتخيل، وربما الغائب، وبصلة ربما مع النفس. تفقد أرض الماضي، اذن، قول ما تخفيه المقابر، وما يبقى بعد الافتراقات. الايمان دوماً بالقصيدة، على الرغم من فشل اللغة، وهو ، في العملية نفسها، اعادة انبعاث للقصيدة».

**القصيدة بالنثر تعني العمل في خلاء اللغة، في مشاعها، وفي نطاقات استعمالها وتراكيبها المختلفة، بخلاف الشعر النظمي الذي يعمل في نطاق محدود ومحدد من اللغة العربية على انه الجدير بالشعر وحده، ما يميز القصيدة بالنثر عن غيرها هو ان الشاعر قوام عليها اكثر من اقرانه الشعراء الآخرين، بما يمحضه القدرة المتعاظمة على التحكم والتفنن والتجريب**

تقول ايتيل عدنان: «شعر شربل داغر عامر بعلامات وجود، شرارة، مسار برق في فضاء مضطرب. لا يتوانى الشاعر فيه عن مباغتة الهارب، والذكريات المتوثبة، والحاضر المجبول النار. انه شعر مسافر، وقد بات الشعور بالتغرب في أي مكان مفقوداً في السنوات الاخيرة. هكذا يلتقط الشاعر في أسفاره، خطفاً، نتفاً من رؤى متطايرة. وفي هذا العالم السريع، قصيدة داغر مبنية على الحاجات، على تناثر، على توقفات. هكذا تنعدم المناظر، وتبقى الصور التي يمتزج فيها الماضي بالحاضر.

كما يقول صلاح ستيتيه في كلمته، التي أطلق عليها هذا العنوان: «الشعر غموضاً وغياباً»: بداية «يتوجب علينا ايلاء اهتمام كبير للعناوين التي يطلقها الشعراء على كتبهم. «عتمات متربصة» واحد من هذه العناوين العامرة بأسرارها المكينة. العتمة، هنا، مدعاة لخشية مرتين: لما هي عليه، وخصوصا لتوثبها، إذ أنها تتهيأ للانقضاض على فريستها. الهم ماثل، إذن ، وبما اننا امام عمل يقوم على التفقد الشعري، فان هذه العتمة لها طبيعة داخلية. ولكن ما الذي تحفه المخاطر إذ يصدر عن باطن الانسان الغامض؟

وكان لنا مع الشاعر داغر هذا الحوار:

**• ها أنت في باريس من جديد، ولكن مع كتاب لم تكتبه فيها، بل تعود القصائد المترجمة في غالبها الى ما كتبته في بيروت، كيف ذلك؟**

– ها أنت ترين ان الحياة ليست مبنية وفق تدبير، فيها رواج ومجيء لا ندري فيه ما اذا كنا نذهب او نعود، أو نتمشى ليس إلا. «أنا مشاء، ليس إلا»: قال رامبو، واستعيد قوله من جديد، بل اضيف عليه انني قد أتبين مسالك في القصيدة تحددني أكثر مما تحددني الاقامة هنا او هناك. هكذا تؤرخني القصيدة اكثر من السجلات والجوازات وتأشيرات السفر.. من القرية التي أتحدر منها لا أرى البحر. له وجهة فقط. الجبل أفقي، وهو ما يحدني واقعاً، إذ أن ما وراء الجبل يسحرني عند الغروب، وأعلم عندها أن الشمس انتقلت الى غيري...

هكذا أطل على الخارج . فضاء يسبقنا ويبقى بعدنا. فضاء لنا ولغيرنا، اطار لوحة نرسم فوقها ما نشاء. وهو نافذتنا على العالم أحياناً، لكل شباكه، او شرفته، من دون ان نلتقي في غالب الاحيان. لنا وحسب عيون ريبة وخشية واشتهاء للقريب. ننظر الى بعضنا البعض شزراً. ما ان ندرج فوق رصيف يدرج الآخر فوق رصيف مقابل. في هذه العداوة ما يثير ، ما يحرض أحياناً، وفيها من الغباوة أيضا، جميل أن يكون للزيتون أكثر من عصير، وللعنب اكثر من لون.

**• وماذا تقول في الترجمة، وأنت مترجم شعر كذلك؟**

– استسغت ترجمة ابي راشد لقصائدي، وهو مترجم قدير ومشهود له بالكفاءة، في ترجماته المختلفة، أو في دراساته النظرية في الترجمة وعنها. ترجمته حياة ثانية لقصائدي، تتجدد امام

ناظري مكتفية بما هي عليه. هذا ما اشعر به بعد انتهائي من كتابة قصيدة، فكيف لا يكون الشعور ذاته، بل اكثر مع قصيدتي المترجمة؟

**• انتقدت في غير كلام لك اعتماد بعض الشعر الحديث على «اللغة التالفة»: لو توضح موقفك في صورة أوفى.**

– اللغة التالفة تالفة ولا تصنع شعراً مميزاً لكونها تالفة. أما القول بأن هناك شعراً أجنبياً، امريكياً بالخصوص، قد عول على اللغة التالفة، بل اليومية، فهو قول خاطئ لا يدرك حقيقة هذه التجارب. فقد تكون لغة الشعر مستقاة من سجلات الكلام الاعتيادي إلا انها مبنية، ويشيع الشعر في جوانبها، في عوالمها الغريبة والدافئة: ذلك أن بعض شعرائنا خلصوا الى هذه الطريقة، و«طبعوها»، جعلوها محلية، وحولوها بما جعلها نمطاً استعمالياً بل مفتقراً الى الشعر.

أتفهم بالطبع مساعي شعراء عرب في الاقتراب من عوالم مهمشة وكائنات ومفردات مرذولة، مبعدة عن القصيدة، كما لو انها غير جديرة بها... هذا ما فعله شعراء قدامى مثل امرئ القيس وابي نواس وابن الرومي، وغيرهم ايضاً، اذ كتبوا غير ما يقال في البلاط، أو أمام بركة الخليفة، او في حضرته. بل قالوا ما يجمع الشاعر بأصحابه، في حانة، حول وليمة، بينه مستمعاً وبين صوت مغنية، وبينه وبين عابر في شارع، وبينه وبين فراشه مريضا...

أتفهم هذه المساعي الجديدة، ولا سيما عند شعراء شباب، لأنها تخاصم بعض الشعر الحديث الذي انتج فصاحة جديدة في الشعر، واستكان اليها. إلا ان تجديد الشعر لا يقوم فقط على الوقوف على ضفة اخرى، او على انتهاج سبل مضادة. هذا لا يكفي ان لم تصحبه رغبة في التأليف المحض، لا في الاستعمال المستسهل لعملية الشعر.

فما تنساه مثل هذه القصائد هو ان كتابة الشعر اشتغال عال باللغة وفيها، وهو اشتغال يتيح تكثير الدلالة، ويجدد ويغير الاستعمالات الجارية للغة.

المهم هو «كيف تكتب»، وليس «ماذا تكتب». بدليل أنني لا اتنكب، في عدد من قصائدي، عن ادراج مفردات شديدة العامية او خصوصية الاستعمال، مثل: «المبعوج» و«يبعط» و«السنكسار» وغيرها الكثير.

يبقى ان اميز، اخيرا، بين بعض هؤلاء الشعراء وبين هذه الطريقة الشعرية، إذ انهم شعراء، لهم موهبة أكيدة، وتشيع في قصائدهم مناخات شعرية أخاذة.

**• تعتبر من رواد قصيدة النثر، ولك فيها- على ما يقول غير ناقد- طريقتك الخاصة. كيف ذلك؟**

– قد يكون لغيري اجابة شافية وانسب في قصيدتي مما لي ان أقول فيها. أسعى على اية حال الى ان أكون مخلصا بل متفانيا لما أعمل عليه في الشعر. إلا أن الجواب الشافي يتعين في تحديد، بل في تسمية هذه القصيدة، وهي عندي : القصيدة بالنثر، والقصيدة نثرا، خلافا لما هو مستعمل في العربية. وفي ذلك أكون امينا للتسمية بالفرنسية (poeme en prose) التي تأتت منها التسمية العربية كما اكون أمينا لما تحمله الفرنسية من تحولات تطلب من الشعر ان يتعامل مع مواد النثر على انها مواد الشعر. هكذا يتم تغليب مفهوم «الشعرية» على غيره، كما يتم اخضاع عوامل بناء القصيدة لهذا المقتضى.

فالقصيدة بالنثر تعني العمل في خلاء اللغة، في مشاعها، وفي نطاقات استعمالها وتراكيبها المختلفة، بخلاف الشعر النظمي الذي يعمل في نطاق محدود ومحدد من اللغة العربية على انه الجدير بالشعر وحده، ما يميز القصيدة بالنثر عن غيرها هو ان الشاعر قوام عليها اكثر من اقرانه الشعراء الآخرين، بما يمحضه القدرة المتعاظمة على التحكم والتفنن والتجريب كما لم تعد هذه القصيدة في خدمة غيرها، أميراً ومرجعية وفي اعادة تأسيس رمزي لها، وانما باتت تخدم نفسها، كيانها.

**• ماذا يعني هذا الكلام في بناء هذه القصيدة؟**

– تصعب علي مثل هذه الاجابة، لأنها تطلب تبسيطاً لما هو قيد العمل بنائياً في هذه القصيدة في صور مبتكرة ومتغيرة في احوال كثيرة، ولما يقع في

التأرجح كذلك بين ابتناء القاعدة وبين تعطيلها.
سعت سوزان برنار، على ما هو معروف، الى استخراج سمات بنائية لهذه القصيدة ابتداء من قصائد فرنسية، إلا ان تجربتها لم تعرف النجاح المطلوب بدليل انها لم تعتمد إلا من باب الاستعراض التحليلي، لا من باب التعويل النقدي عليها. ومع ذلك كانت محاولتها جادة، فما العائق في ذلك؟ ان كل سمة بنائية عند برنار صالحة وغير صالحة في آن، في هذه القصائد مجتمعة، في كتابي (الشعرية العربية الحديثة)، وهو البناء الايقاعي ، إذ تحققت من ان لهذه القصيدة طرقاً ايقاعية، تنتظم وتنقطع في آن، تتواتر وتتعطل في القصيدة عينها... لهذه الملاحظة قيمة كبيرة، إذ يمكن معاينتها في غير وجه من وجوه بناء هذه القصيدة: ما يصلح سمة معتمدة في هذه القصيدة قد لا يصلح في قصيدة ثانية للشاعر عينه... وهو ما جعلني اميل في قول متأخر الى تسمية هذه القصيدة بالنص «المفردن»، اي الذي يعتمد على مقادير تحكم بنائية وجمالية عالية من الشاعر، وخلافاً لأية قاعدة، بما فيها القاعدة التي يفترعها شاعر بعينه وفي القصيدة بعينها.

*** تحفل قصيدتك بأدوات التنقيط، وهو ما يخالف الطرق الكتابية لدى شعراء عديدين، كيف تبرر اللجوء الى ذلك، وانت الدارس لدور هذه الادوات في كتابك: «الشعرية العربية الحديثة»؟**

– هذه الأدوات باتت جزءا من «عدة» الكتابة العربية منذ مطالع القرن العشرين، وخصوصا من عدتها المظهرية: إلا أن لها دورا ابلغ، وهو تميز القصيدة في مفاصلها المختلفة، أي ان لها دوراً تعبيرياً بالتالي. وهو ما اعول عليه في القصيدة. فهي ادوات أتصرف بها في تنظيم المعنى واظهاره، بما تتيحه من ابراز لتدرجات وانتقالات وانقطاعات وغيرها. وهو ما اعانني كثيرا في مطولاتي الشعرية.

يعتقد البعض بأن التخلي عن ادوات التنقيط يفيد في محض القصيدة حداثتها، والمقصود بذلك هو زحزحة وتشويش احتمالات التركيب فيها، وهو خيار في الشعر. إلا أن هناك خيارات أخرى تتيح مثل هذه الاحتمالات المتداخلة، ولكن في تركيب الجملة، وليس في شكل ظهورها وحسب. والعائد الى شعر رامبو وغيره من رواد الحداثة الشعرية يتحقق من استعمالاتهم المتكررة لأدوات التنقيط، وفقاً لحسابات شعرية وجمالية بينة.

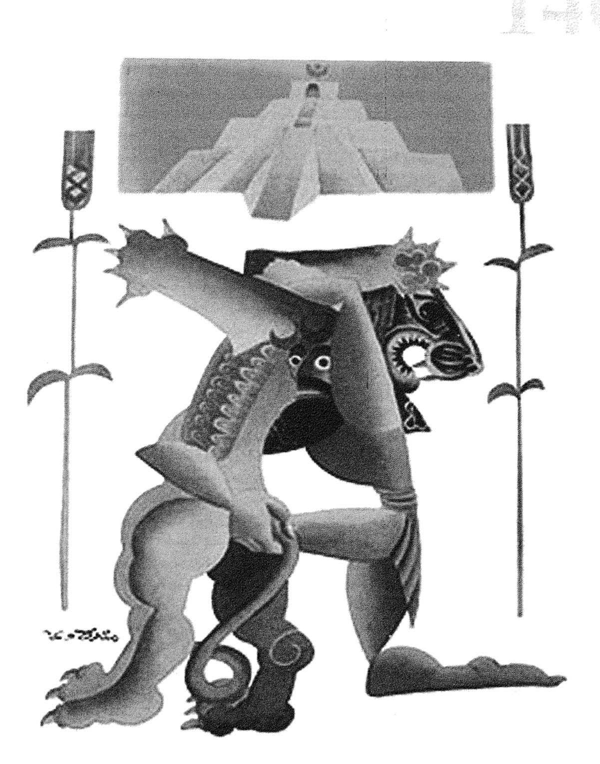
*** ماذا عن علاقة الشعر بالقراءة، وأنت تتحدث عن وضعية جديدة باتت تطلبها القصيدة الحديثة، وهي انصرافها الى القارئ في جلسته الانفرادية، لا في حفل عام.**

– بات الشعر يكتب لكي يقرأ في صورة اساسية، واذ أضعه أكتبه، فلا أتلوه على مسامعي. وهو ما أتحقق منه اكثر، عملياً، اذ اضطر أحياناً الى تلاوة بعضه في لقاء، في امسية. وهو ما اعايشه أيضا تلاوة في الامسية ، فلا أتبين ما اذا كان لي أن أتوقف– دائماً– في نهاية السطور، وهو ليس منتهاها في احيان عديدة أم أن علي ملاحقة الجملة حيث لها أن تتوقف؟ ومع ذلك أجد في القراءة ما يخرجني من فعل الكتابة– القراءة نفسه، ما يضع الالفاظ في سريانها، في سويات عصبية، نبرية، قبل أن تكون تركيبية، لفظية. فأجدني ملتبساً فيما كنت اختفي فيه واعرفه، وفي ما كان مخفياً فيّ من دون أن أعرفه قبل أن ينبثق فجائيا في تدافعات كلام سبقتني بل استقبلتني في القصيدة، حيث انها ما يأتي الي فيما انا فيه. أهذا ما منعني من القاء بعض قصائدي اذ أتأكد تماما من انها «تفضحني» فيما يتعداني ويشملني في صورة مبرمة، لا عودة منها؟

*** تتحدث في غير قول عن «التذاذ» و«لذاذة» في النص، حتى انك تقول: «لذة الكتابة فيها». ما تعني بذلك؟**

– النص هو الرغبة في القيام بعمل، بما يرضي الانسان في الكاتب، والكاتب في الانسان. بما يرضي بما يجعل الالتذاذ بالعمل ممكناً وحاصلاً. انتشاء جارٍ، وقبل البلوغ، على ان فعل الانتشاء يتعين في الجريان، وهو قيد العمل، لا في بلوغ جهة بعينها، ولا في وصول.
الاقبال على ارتياد مناطق مبهمة، على ازاحة حدود ، بوصفها ما يجلب اللذة، ما يحرضها:

الالتذاذ لا لذة بعينها.
هو التحسس، المراودة، واللعب اجمالاً، هو ما يجعل التوتر ممكناً، وما يحيط الجسد بنورانية شهوانية: فما أن يسعى الى الامساك بشيء، يتوقعه او يشعر به قبل إمساكه، في المدى المشع «المكهرب» الواقع بالتالي بين اليد والشيء.
أأقول: الكتابة عملية جنسية، أم أقول أن الجنس عملية كتابية، مجازية ومادية في آن؟
*** أتتحدث عن الحبيبة أم عن القصيدة؟**
– اقبال شهي عليها، سواء هذه أو تلك، قصيدة أم حبيبة، بما يتعدى مشيئتي، في انصرافي البعيد، أياً كانت أداتي، على أنني أتحقق مما قلت في «رشم» أي من «فجأة الألفة».
*** تكتب القصيدة الطويلة، لكنها تختلف عن غيرها: كيف تحدد هذه الفوارق؟**
– انساقت غير قصيدة في شعري الى القصيدة الطويلة، من دون أن تقترب من غيرها. ذلك ان هذه تتعين بطول نفس الشاعر، إذا جاز القول. وهو في ذلك أشبه بالملهم، بالقائد الذي له ان يقول في موضوعات مختلفة، في وقفات يتيح لنفسه فيها ان يكون نرجسي العبارة، او نبوياً. وهما وجهان لقول واحد. أما في بعض شعري فقد انسقت الى المطولة لاعتبارات واقعة في السرد أساساً، في بناء الموضوع، في تنقلاته ووقفاته. قصيدة سردية، إذن، من دون ان تخلو أحياناً من غنائية خافتة لا تمليها حاجة شعراء– منشدين الى الانشاد، الى أن يتصدر صوتهم جوق الشعر– أيا كان هذا الشعر– وإنما تمليها تقلبات الكلام الشعري في تغيرات نبراته ومقاماته.
*** تتجنب قصيدة نرجسية النبرة، إذا فهمت جيداً؟**
– لا أسعى، ولا أكون في القصيدة ذاتاً «متواضعة»، مثلما يحلو للبعض القول، وإنما أقيم في الحوار، في التفاعل، في ما يقيمني في علاقة لازمة مع غيري. هكذا لا أصدح بالشعر، وانما أسر به لغيري، معه، مع الكائن او الكائنات التي تقيم في حيز القصيدة مثل وجوه في لوحة، أو أطراف جمل في حوار... فالقصيدة هي في هذا التوق، فيما يتبعه ويثيره من مراوحة ومداورة ومباغتة، أي في هذه الحركات المتناهية في تشابهها وتخالفها، في هذه الحركة التي «تستقيم في تكرارها»، «وتنتشي تباعا»، كما قلت في «رشم».
*** يشتمل شعرك على شواغل فلسفية بينة، بين الذات والآخر، بين الأنا والجماعة، بين الصوت والكتابة، وفي ذلك تبدو غريباً في المشهد الشعري العربي. أليس كذلك؟**
– لماذا الخشية من علاقات لازمة بالضرورة، أياً كان الشعر، بين الشعر والفكر؟ ذلك أن الفكر نسغ ينمي الشعر ولا يفقره أبداً، طالما انه يتحسس المنطقة الرخوة الغامضة، بين الحس والتأمل، بين المعتم والشهي. وما أخشاه في كلام بعضهم هو هذا التوكل على فتنة اللغة بنفسها، التي لا تعدو كونها افتتاناً نرجسياً بقدرة الشاعر على اجتراح القول الشعري، الذي هو رجع بعيد لنبوية ما. وهو في تعابير مدرسية شعرية انصراف شديد وعال الى رومانسية الشعر والشاعر.
ولا تعدو الخشية من الفكر في الشعر ان تكون اعادة انتاج جديدة لفصاحة ما، لـ«اعجاز» ما هو مبتغى الكتابة منذ التحدي القرآني.
*** لا تنفي، إذن، علاقة الفكر بالشعر. ولكن كيف تراها؟ كيف هي في شعرك؟**
– للناقد كما للقارئ ان يميز بين امتثال القصيدة، بين تجنيدها لفكر دعوي وتبشيري– وهو ما عرفناه في الشعر العربي، حتى الحديث منه– وبين اشتمالها اللازم على الفكر.
– والفكر عندي، ليس في ما سبق الكتابة، ويوجه الشاعر بل في ما يمثل كتابياً، في ما كتب ويخضع لغير قراءة بالضرورة. وهو في العلاقة التي ينشئها الفكر مع ما يقول، أي في شكل القول على انه دال على وجهة القول، أي ما يشدد عليه، ان شدد، ويخفف منه، وما يقنع به ويجعله محل احتفاء وتقدير.
*** سؤال أخير: بما تجيب ان لم أسأل السؤال الاخير؟**
– اذ تسألينني أجيب طبعاً، ولكنني أتساءل بدوري لكي أجيب، لكي أتبصر وأتحقق مما يمكن ان يكون عليه جوابي: ليس هذا من باب الحذر، وانما من باب معرفة ما يسبقني ويتعداني على انه مني.



جلجامش

# الرؤى الإخراجية لملحمة جلجامش

# دلالات المدينة في العرض المسرحي

المسرح حلم يتجسد عبر العلاقات الجدلية والبنوية التي تنشأ بين الانسان والواقع من خلال مجالات التجربة الجمالية تلك التي يتم تشكيلها في ضوء معطيات المدينة وممارساتها الحيوية، وكيفيات انتظامها بتكوينات سمعية بصرية وحركية محملة بشفرات دلالية وفقا للرؤى والقراءات الإخراجية من جانب وفاعلية التلقي بوصفه اعادة واعية لانتاج المعنى .

المسرح وسيلة تعبير عكست صورة المجتمعات القديمة بكل تعقيداتها وتشابك علاقاتها انطلاقا من الممارسات الطقوسية والنشاطات الحياتية العفوية التي تتجسد ضمن فضاءات المدينة للتعبير عن الواقع والحرية والاضافة والتغيير، هذه الممارسات مع مرور الوقت ارتقت الى نشاطات إبداعية منظمة جمعت بين احداث مدن الواقع وتصورات مدن المسرح المفترضة والمختزنة بالحلم والخيال.

**حسين الانصاري**

فنان مسرحي من العراق يقيم في السويد

فالمدينة الأولى هي البنية التحتية التي تتجلى فيها كل النشاطات الانسانية وفيها يتمظهر فن المسرح بتركيباته الفنية وتعبيراته المتنوعة التي تؤول الى دلالات معرفية تتضمن الافكار والقيم والمعاني داخل الفضاء الممسرح، ان هذه الدلالات تتأتى من خلال الموجودات الجمالية المؤثثة والحاملة لكل تلك الايحاءات والرموز والصور التي تجسد حلم الانسان لصياغة واقع أجمل في المكان (المدينة) باعتباره احد العوامل البارزة في صناعة التأريخ الانساني لا بوصفه فعلا ماديا بل لكونه قيمة يجسدها الاشتغال الواعي لتحولاته من الاطار الذهني المجرد الى الوجود المحسوس اي من الواقع الى المتخيل.

وبمعنى آخر ان الفعل المكاني هو عرض التأريخ عبر صياغة انثربولوجية يكون محورها الانسان، اذ بدونه لا قيمة للمكان ويكون شيئا جامدا لا حياة فيه، لأن المتخيل الابداعي يمثل احد اشكال الوعي الاجتماعي او وفق رأي جورج لوكاتش «كل عمليات الانتاج الادبي والايديولوجي هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة»(١) فالمسرح يرتبط بالمدينة ومظاهرها وتحولاتها المستمرة، اذ يبادلها التأثر والتأثير، تكسبه بسمائها ويكسبها بتعبيراته المبتكرة وهذا لا يمكن ان يتحقق دون تلاحم عناصر المنظومة المسرحية كافة، والتي تتشكل من داخل المدينة ككيان وذاكرة وحياة وبشر ليتكون من خلالها وعي المسرح وضروراته سواء لخالق الابداع (الفنان المسرحي) او لذلك الجمهور المتلقي وكلاهما يشكلان قيمة المسرح ووجوده.

## المكان والمكانة

تشير الاساطير القديمة حول نشأة الكون بجوهره الاصل على ان الارض الرابية مصدر المكان الكوني ومنها انبعثت السماء حيث اوجدت العلو والتميز، ان نشأة المكان الاصل الذي يكتسب ذلك الجبروت المهيمن بفعل قوة مركزية تجعله يلقي بظلاله على الكون، بل يفرض وجوده ويعلن تميزه وعلو مكانته، ان الارض الرابية هي الاساس الذي كان ينهض عليه - البيت، المعبد، الزقورة والتي تعتبرمراكز المدينة العالية الشاخصة بأبعادها ودلالاتها ومستوياتها، ونستدل على المكان والمكانة من خلال تسمية برج بابل «أي- تمن - أي - سحي ) بمعنى بيت السماء والارض.فالأول يقترن بالمكان بوصفه مصدر المكانة الكونية في حين يقترن الثاني بدلالة المكان باعتباره مركز المكان الزماني» (٢)

ان الاله الاكبر أنو إله السماء تتمثل سلطته الكونية في المكان الذي يوجد فيه، وهو البيت الذي يقع فوق زقورة المعبد المدرج وهو اعلى مكان فيها ، ثم يتدرج مستوى المكان نزولا وفق مكانة كل إله اذ يأتي بعد أنو الاله انليل - إله الهواء ثم - انكي - إله الماء ثم - ديموزي

الاله الراعي، بمعنى ان الآلهة قد نزلت من مكانها العالي حتى اصبحت ارضية مرتبطة بالحياة التي شيدها البشر.

وفي اشارة اسطورية اخرى حول خلق الكون كما ورد في النشيد الاول من سفر سومر تقول «كل شيء كان في نمو، ونمو كانت البحر الاول المختلط الذي تصبح في اعماقه بذرة ونمو تصل كل الاطراف وتغمر الجهات وتسود الأقاصي، فالكون ينبت وسط نمو وتحف به المياه وكان الكون -السماء والارض- يخرج من جبل يتبادلان كل منهما الجياة والخصوبة»(٣).

ان العلو عبارة عن نعت ووصف للمكان، فمثلا ان زقورة مدينة بابل مربعة الشكل تتجه كل زاوية فيها نحو جهة من جهات الكون الاربع، والمعبد يقع فوقها ولهذا دلالة واضحة تضفي على الزوايا والاطراف التي تتجه نحوها معاني الجهات الاربع للارض والعالم.

لقد اختلفت الآراء بشأن تحديد مفهوم المكان ذلك بسبب غموض المصطلح واتساع مفاهيمه فبعض المفكرين والفلاسفة اعتبروه كيانا وجودا او سطحا يحوي الجسم المتواجد فيه، ومنهم من جعله بعدا متخيلا وهناك من ألغى وجوده اصلا.

ولكن من خلال سعي الانسان الى تحويل الاشياء المجردة الى محسوسات مادية وربط العلاقات

الانسانية والنظم داخل المكان وتحولاته وانعكاسات ذلك على مخيلة البشر برزت مفاهيم ثنائية للمكان مثل – عال، منخفض/ قريب، بعيد / سهل،ممتنع / يسار، يمين / مفتوح، مغلق / غامض، واضح / مقدس، مدنس.

وهنا تختلف الدلالات المكانية من شخص لآخر وفقا لخصوصية العلاقة وما ينتج جراءها من تأثير متبادل بين المكان والانسان واستخداماته وما يضفيه ذلك من علاقات جديده مع كل أجزائه وهنا تنشأ مفاهيم وابعاد متنوعة تبعا لمستوى التوليد الدلالي وعبر ثنائيات مثل مكان ضيق، واسع/ فردي، جماعي/ مرغوب، مرفوض/ حسي، مجرد..

ويشير – لوري لوتمان– الى ان هذا التنوع المكاني ماهو «الا إفراز مبدئي لمجموع التصورات التي يحملها الانسان عن العوالم الفيزيقية والميتافيزيقية» –٤– وفي كل الاحوال يكون الانسان هو الفاعل والمانح للمكان خصوصيته وتفرده ووجوده.

## المدينة – الانسان – الحضارة

منذ ان اهتدى الانسان للعيش مع الاخرين مغادرا حياة العزلة والتوحش ليقترب من عوالم المكان مكتشفا خباياه واسراره، ثم ليتألف معه، يحاوره ويتفاعل مع كل اجزائه، بذلك يكون قد وضع الاساس الاول لنشوء فكرة المدينة – الحضارة – التي استوعبت فعالياته الانسانية عبر مر العصور، واصبحت صورة لكفاحه المزمن ومقياسا لرقيه وتقدمه.

وانطلاقا من هذه العلاقة بين المدينة والحضارة التي عبرت عن نفسها في التأريخ بواقع ان المدينة هي نتاج حضاري، يصبح الانسان هو كل شيء فيها.هو الذي يقف وراء ازدهارها او خرابها.

إن دراسة نشوء المدن وانهيارها تقودنا الى ادراك هذا المصير من خلال تلك العلاقة بين المكان والانسان، وكيف يستطيع ان يحافظ على ديمومة واستمرار ونمو المكان بما يجعله بعيدا عن الجمود والتحجر والاندثار.

## لماذا تموت المدن ؟

ان هذا التساؤل يحمل من الشمولية والاتساع لتقويم الملامح الفكرية والسياسية والاجتماعية للمدينة واثرها في بنية الافكار الجوهرية التي تحيلنا الى معرفة الاسباب الكامنة وراء اندثار المدن والحضارات.

يرى البعض ان موت المدن مثل – نفر، اور، كيش، الوركاء، سومر، مأرب، طيبة،ممفيس ومدن الحضارات الفرعونية والفينيقية الاخرى مهما كانت اسبابه انه لا يعني انقطاع الحضارة بين مدن الماضي ومدن الحاضر وبالتالي فهي لا تموت وان حياتها متواصلة، اذ قامت على انقاض تلك المدن حضارات متجددة نهلت من ذلك العمق البعيد لتبني وتواصل الحضارة في ذات الامكنة رغم اختلاف الزمان.ان هذا الرأي يضعنا امام تساؤل آخر هو: هل يرتبط الانسان الاسطوري بالحضارة السومرية كما هو الحال بالنسبة لجلجامش الى انسان وادي الرافدين اليوم، ام يربط بينهما إحساس تأريخي يستثيره البعد المكاني فحسب؟

بلا شك ان الأمكنة هي مستوطنات متغيرة لأقوام وشعوب وسلالات، لكن هذا المكان هو بمثابة المكان الذي يحمل كل التواريخ،انه اللحظة الزمنية المتفجرة ماضيا وحاضرا، فيكون وجوده بالماضي ككيان ظاهراتي مرئي الى جانب كونه موضوعا يحمل لنا حدثا او احداثا عبر التأريخ.

وحاضر المدينة حاضران : الاول بوصفه ذات فاعلة الآن ضمن الفعل الذي يتواصل انجازه،وحاضر المكان بوصفه ذاتا مفعولا بها اي تحمل وتخزن ما يجري فيها من الان لتتحول الى ماض للمستقبل.

وفي ضوء هذه الجدلية نجد ان المكان – المدينة – يحمل تأريخية كل الازمان، فلا ثبات ولا سكونية لأي جزء فيه انه اشبه بالمجتمع الذي ينمو ويتحول ويتطور.وبهذا تكون العلاقة قائمة بين الماضي والحاضر والانسان يستمد وجوده من معطيات الماضي شرط ان تشق طريقها نحو النمو والتواصل.

واذا تأملنا أزمة الحضارات القديمة منها اوالحديثة لوجدنا انها ازمة الانسان نفسه سواء كان يعيش في مدينة كبيرة ام صغيرة.

ان المدن التي لا تملك عوامل المقاومة والبقاء والتنافس تكون عرضة للانسحاق والانهيار والذوبان السريع، اذ تزحف نحوها حضارة المدن

المهيمنة لتفرض عناصر قوتها وسلطتها وثقافتها، واذا كانت العولمة احدى مظاهر عصرنا الحالي، نجد بالمقابل هناك ملامح سابقة لحضارات ومدن الماضي، ففي ملحمة جلجامش نجد ان مدينة – اوروك – التي تسلم حكمها جلجامش بعد موت – ديموزي – كانت مدينة ضعيفة وكان ملكها الجديد ضعيفا ايضا عندما استلم مقاليد الحكم ولم يكن هناك من يساعده لاسيما حين تخلت عنه – إننا – ابنة الاله –انليل والتي وضعت قوتها بجانب ملك مدينة – لكش – وأعانته في حربه ضد مدينة – اوروك – الامر الذي اجبر جلجامش على التراجع والتحصن داخل اسوار مدينته المحاصرة.

إن –إننا – هنا تمثل مركز السلطة الداعمة لكيش والتي جعلت أوروك تذعن وتحاصر نتيجة رفض جلجامش الانصياع واطاعة اوامر إننا، ان جلجامش حين تمرد على ذلك كانت النتيجة ليس عقابه فحسب بل شمل ذلك المدينة وشعبها، لذا أدركه الحزن والاسى، بعد إن حطت الآلهة من قدره وقدر مدينته، وبعد صراع مرير يتوجه جلجامش الى معبد – أنليل – والد إننا متضرعا له ومقدما الولاء والنذور من أجل ان تكف إننا عن إيذاء جلجامش ومدينته.

إن المدن التي تعاني التسلط والحصار والحروب والانغلاق تسير شيئا فشيئا نحو الهاوية والخراب والاندثار.وهذا مانلمسه اليوم في مدننا المعاصرة التي تزداد الازمات فيها اتساعا وتتناهشها مختلف الصراعات وتتنازعها الفوضى والعنف بكل أشكالها نتيجة غياب الامن والتفاوت الكبير بين فئات الشعب الامر الذي يؤدي الى انسحاق فئات اجتماعية عريضة وتدهور احوالها المعيشية على حساب فئات قليلة متحكمة ومتسلطة على مراكز القرار عبر الوسائل الحيوية في المجتمع كالاقتصاد والسياسة والاعلام والثقافة وغيرها.

ان انسان هذه المدينة سيكون عرضة للانتهاك والقتل والاستغلال وهكذا يتعطل دوره ويتراجع اداؤه في كل ما من شأنه ان يرفد المجتمع بعوامل التواصل والنمو، لأنه لم يعد يقوى على مقاومة تيارات واتجاهات تضع سطوة القوة والعنف والمال قبل كل شيء.مدن بهذا الحال سينحط فيها العلم وتتردى عناصر الثقافة وتخبو القيم الانسانية والروحية.

ان ازمة المدن الكبرى تتجلى في تلك الازمات الفظيعة بين الانسان والمدينة العالمية التي يسميها – شبنجلر – «المركز الذي ينتهي اليه العالم»(٥) انها دعوة باتجاه المدينة الكونية التي ابتدأت ملامحها تتشكل اليوم تحت مظلة افكار العولمة واقتصاد السوق وانفجار الثورة الاتصالية من جانب ووسط زحام الازمات ودمار الحروب وانتشار المجاعات وتفاقم الاشكاليات بين المدن الكبيرة والصغيرة.

## الاسطورة، المسرح، المدينة

تعد الاسطورة في نظر الباحثين الخطوة الاولى باتجاه المعرفة وهي الوسيلة التي اعتمدها الانسان القديم لتجاوز مرحلة السحر التي سيطرت عليه بل كبلت افكارة زمنا طويلا، والاسطورة «حكاية تأسيسية تمثل لاشعور المجتمع في لحظة التكوين وهي تنطوي على بعدين، بعد ايديولوجي يحاول ان يسوغ ماهو قائم بالفعل وبعد يوتوبي يتطلع الى المستقبل ويعد بتأسيس واقع جديد»(٦) وهكذا شكلت الاسطورة نظاما فكريا وادبيا وفنيا متكاملا فتح الآفاق واسعة امام تطور المفاهيم الاساسية للحياة من خلال وعي وفكر وفلسفة الانسان وهو يواصل رحلة المغامرة والاكتشاف عبر وسائله التعبيرية المتلاحقة، حيث سرعان ما ظهرت الدراما على اكتاف الأساطير التي اشتملت على متغيرات النسيج الاجتماعي حيث ساهمت في تفسير الاشكاليات وبحثت عن حلول الاسئلة القائمة وهو ما جعل نشاطات المجتمع المديني تسير قدما نحو التنامي والابداع وهكذا لعبت الدراما دورا بارزا في الممارسة الثقافية والاجتماعية التي احتضنها فضاء المدينة الذي انفتح واسعا امام فاعلية النشاط المسرحي انطلاقا من امكانياته التعبيرية وقدراته الاتصالية مع الجمهور الذي وجد فيه ما يصبو اليه من افكار وقصص وشخصيات ومشاعر فتجاوب معه وشارك في تواصل انجازاته المبدعة في المجتمع المديني.

ان مستوى العلاقة بين المسرح والواقع يتحدد من خلال القوة التأثيرية المتبادلة بينهما، وكلاهما اي

مدينة الواقع ومدينة المسرح تشكلان محورا شديد التعقيد والتفاعل، فكلاهما فضاء مليئ بالرموز والاشارات والدلالات.

هذا الفضاء يشكل بنية الحدث الممسرح، وهو ليس تكوينا جماليا مجردا او بناء معماريا أجوف، بل انه الدافع الدينامي والمحرك للنشاط الانساني في ظاهره وباطنه، بأفعاله الممكنة والمحتملة وعبر تأريخه الخاص والعام.

فالمكان يستوعب التكوينات البصرية والسمعية والحركية ليتحول الى فضاء درامي يختزن المشاعر ويحمل التصورات والاحاسيس والرؤى انه الفضاء الحاضن لمدارات التفاعل الانساني مع قوة التجريد والرمز والصورة التي تتشكل في البصيرة الذهنية لتتحول بفعل المؤثرات التخيلية الى دلالات ومعانٍ متنوعة.

إن دينامية الفضاء تتخلق عبر الجماليات التكوينية المنشأة فيه والمكتنزة بداخله والحاملة لشفرات إيحائية لفلسفة العصر ورؤيا الانسان للكون عبر مر العصور.

إن تأريخ الافكار الانسانية والاجتماعية يبدو لنا الفعل المكاني كأحد الافعال البارزة التي تسهم في صياغة التأريخ البشري لا بوصفه فعلا ماديا بل لان الوعي به اصبح متجاوزا للاطار الذهني المجرد الى الوجود المحسوس.انه الصياغة الانثربولوجية للتأريخ التي يكون محورها الانسان كونه الركيزة والاساس والعامل الحقيقي في صيرورة الحياة الشاملة.

إن المدينة الممسرحة تخلق الشخصية وتبرز وجودها لما تمنحها من فاعلية نتيجة العلاقات المنشئة والممهدة لدورها ضمن بيئة الاحداث التي تتوزع في مختلف اجزائها محررة اياها من اسر الجمود والتحديد في مدينة الواقع.

وتنعكس تحولات المدن ومراحل نموها ماضيا وحاضرا وبكل جوانبها عبر الدلالات التي توحي بها الاشكال والمضامين المنجزة خلال الاعمال الابداعية التي تعكس فلسفة ورؤى مبدعيها في كيفية صياغتهم لها عبر الفضاء المسرحي ، إن لندن شكسبير هي غير لندن هارولد بنتر او بيتر بروك، كما ان الفرق بين هاملت وعطيل وريتشارد الثالث ومكبث من جهة وبين ما انتجته قرائح الكتاب وابداعات المخرجين المعاصرين لهو كبير جدا، ونلاحظ ان مدن عصر النهضة هي غير مدن عصر اللامعقول، ذلك إن المؤثرات والدوافع وإنعكاسات مدن الواقع لهي شديدة الاختلاف على كل منهم وهذا بالضرورة ينعكس على مدن المسرح الغارقة في الحلم والخيال.

اما على صعيد البنى الدرامية والرؤى نجد اختلافا جوهريا ايضا فمثلا إن مدن – اسخيلوس – هي مدن سردية متدنية لأنها ظهرت بعد عصر الملحمة مباشرة والتجربة الدرامية حينها تتلمس طريقها نحو التكون حيث ما زالت الآلهة تفرض قبضتها بشدة على الحكم والفكر والقرار.

بينما نجد ان مدن – سوفوكليس – تختلف عن ذلك لأنها تمثل عصر التوهج للحضارة الاغريقية كونها جاءت في الفترة الذهبية لاثينا الديمقراطية.

ولو أمعنا النظر في فعالية مدن ثلاثية سوفوكليس الشهيرة _ اوديب ملكا، اوديب في كولونا، انتغونا – لوجدنا انها مدن تشعر بالفخر والشرف رغم الدنس والطاعون الذي كان يحيط بها، لقد دنس اوديب المدينة كلها، غير انه عندما عرف ذلك ودفع الثمن نتيجة خطئه تحولت المدينة الى مزار مهيب ومكان للتطهير، بل تحول المكان بكثافته وحجمه الى لحظة زمنية مقدسة.

اما المدينة عند –يوربيدس – فهي مدينه للناس، يمكن وصفها بالمدينة الواقعية بكل أحزانها وافراحها.



لكن نجدها عند -ارستوفانيس- مبدع الكوميديا الاغريقية البارع ملتقى لما تحفل به المدينة من علاقات وطقوس وممارسات اجتماعية ودينية، لقد كان شاهدا على المدينة وما يجري فيها من احداث، حاول ارستوفانيس ان يكشف نظامها وفلسفتها وان يعكس الآفاق المستقبلية لهذه المدينة الحافلة بالحيوية والصراع وهو مايعكسه فضاء مسرحها.
لقد استطاع الفن المسرحي ان يتمثل عالم مدنه بكل ما تمر به احداث، فمنذ سوفوكليس ومرورا بالاسماء الكبيرة للدراما وصولا الى صموئيل بيكت وما تلاه نجد ان الابداع المسرحي يقف بمضاهاة الفلسفة غير إن الاختلاف بينهما يتعلق بالوسائل المستخدمة في الاتصال، حيث نجد ان وسائل المسرح حسية مادية لكن وسائل الفلسفة فهي تنحو الى الحدس والتجريد.
إن العبارة التي اطلقها شكسبير على لسان الملك - لير - لا شيء يأتي من لا شيء - كانت تمثل خلاصة فلسفة عصر النهضة والتي اصبحت فيما بعد بمثابة الفكر الجديد الذي هز قناعات مدن القرون الوسطى الماضية، ان مكانة المسرح قد اتخذت مكانة متميزة في بنية مدينة عصر النهضة وفلسفتها، واصبح فكر المسرح هو المؤشر للقناعات الجديدة ودليل لممارساتها، وهكذا وجدت اعمال شكسبير صداها الكبير في أرقى اماكن المدينة واهلها سواء كانوا ملوكا او من عامة الناس .ومثل هذا فعل بعده النرويجي -ابسن - في رائعته المعروفة - بيت الدمية - تلك المسرحية التي خلخلت الأنظمة والاعراف واحدثت تحولات جذرية في تقاليد المدينة وقيمها البالية التي كانت سائدة يومذاك.والتي دقت ناقوس الخطر في بنية المجتمع الاوروبي فيما بعد. وكذلك فعل - اوجست سترندبرج - السويدي بآنسته - جوليا - التي اثارت السخط والجدل، ان هذه الاعمال وغيرها ماهي الا نماذج مبتسرة من صور المسرح الطليعي الذي أعاد تشكيل حياة الانسان داخل البيت البرجوازي المألوف.
ويتواصل المسرح بتجاربه المتنوعة التي راحت تتمثل عوالم المدينة من الاعماق لتعيد بناءها وصيرورتها ولنا من تجارب التعبيريين والرمزيين واصحاب مسرح اللامعقول والقسوة والمسرح السياسي كما هو الحال عند - بسكاتور، مايرهولد، تولر، برخت وصولا الى محاولات الطلائع المعاصرة من التجريبيين امثال: جرزي غروتوفسكي، جوزيف شاينا، كانتور، منوشكين، يوجين باربا، اوجست بوال، داريو فو، بيتر بروك...
إن فاعلية مدن الدراما تبرز من خلال الصراع الذي يدور عبر فضاءاتها وهو الذي يمنحها تلك الدينامية والحضور والتوثب ولامناص من وجوده وتوظيفه برؤى تستثمره فكريا وفنيا، حتى إن برخت الذي حاول تجاوز هذا الشرط، إنما في الحقيقة عمل على توسيع دائرة الصراع، والدارس لأعمال برخت يجد ان الصراع في اعماله لم يقتصر على الشخوص الدرامية بل يمتد الى فضاء التلقي ليشرك الجمهور بدائرة الحدث ايضا. إن المسرح بشكل عام قد استوعب الواقع فنقل صراعه الى ساحته حين تمثل ذلك على المسرح في محاولة لتجسيد الصورة الافضل لهذا الواقع.
هؤلاء وغيرهم من فناني المسرح العالمي المعاصر ما زالوا يحيلون ذلك الوضع الاجتماعي الراكد لمدنهم الى حيوات وانبناءات جمالية تتسامى بأفعالها الدينامية شكلا ومضمونا، معلنة شروط وجودها في معمار المدينة فكرا وسلوكا وتعبيرا عن ازمات انسان اليوم.

## المدينة وملحمة جلجامش

شهدت ارض الرافدين نشوء اقدم الحضارات الانسانية، اذ عرفت هذه البلاد اسس البناء الحضاري التي مهدت لقيام ارقى الانظمة الاجتماعية فهنا «ابتدع الانسان الكتابة في اواسط الالف الرابع قبل الميلاد وظهور وسيلة التدوين وتبلورت العلامات الصورية بين الفترة ٣٥٠٠ - ٢٨٠٠ قبل الميلاد مما ادى الى ظهور النصوص المدونة والتي كانت في العراق القديم نصوصا شعرية ملحمية.
ومن اولى الاساطير في هذه البلاد كانت اسطورة - إنانا - التي ظهرت في سنة ٢٧٥٠ قبل الميلاد ثم جاءت اسطورة - أدابا - وبعدها كانت - الخليقة البابلية - وتلتها - ملحمة جلجامش - سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد وهي تعد واحدة من اشهر الملاحم البابلية واطولها»(٧) وتسبق ملحمتي - الالياذة

والاوديسة – لليوناني هوميروس بثمانية قرون،ان ملحمة جلجامش مقسمة الى اثني عشر لوحا فخاريا وقد وجدت الالواح في مكتبة الملك – آشور بانيبال – تحت أنقاض القصر الملكي بنينوى، ويعتبر هذا النص الاخير وشبه الكامل للملحمة حيث يمكن قراءته بطريقة متسلسلة تتيح للقارئ حبكة واضحة عبر صراع بمستويات شتى.

تكشف الملحمة العلاقة الوثيقة للمدينة – اوروك – والبطل– كلكامش – الذي يرد اسمه في ثبت ملوك سومر كملك لمدينة اور من الاسرة التي حكمت بعد الطوفان.

ويذكر الباحث فراس السواح بأن «العبقرية الادبية الاكادية قامت بجمع حكايات جلجامش السومرية وحبكتها في نسيج رائع مع اضافات من ابتكار الكتاب الاكاديين الذين خرجوا علينا بملحمة متكاملة هي درة الادب القديم»(٨).

ان الملاحم ولما تتوفر علية من قوة ديناميه متحركة ولكونها مصدرا رمزيا انسانيا تجعلها تتواصل من عصر لآخر ومن جيل الى جيل. وهذا مانجده في ملحمة جلجامش التي تحمل خصوصية ثقافة كونية انثربولوجية لها قدرة اختراق التاريخ والحضارات، انها ذاكرة جماعية تمثل رؤية الكون عبر نظام ادبي وفني مشحون بالرموز والدلالات التي تحمل المخيال الجمعي.

ان هذه الملحمة التي تعد اقدم نص تراجيدي في العالم شغلت اهتمام الباحثين والكتاب والمفكرين والفنانين العرب والغربيين لسمو افكارها الفلسفية التي تتناول الاسئلة الجوهرية عن الحياة والوجود والوعي بالحاضر والمستقبل، انها تتعرض عبر لوحاتها الى صراع الانسان ومحاولته بلوغ المستحيل من خلال كيفية التشبث بالبقاء، ولكن هذا المنال ورغم ما يقدم ازاءه من تضحيات وركوب المخاطر والصعاب سرعان مايتلاشى ويصبح مجرد وهم لكنه يستبدل بخلود من نوع آخر، خلود يجسده فعل الخير والانجاز الذي ينفع الآخرين وهو مايقوم به جلجامش وفاء لمدينته واهلها وهو فعل الحياة والاكتشاف الحقيقي للبقاء.

يقول – ج. اس كيرك – «إن ملحمة جلجامش في شكلها الاكادي المنظور تعني الى حد ما تجريبا شعوريا ولا شعوريا لمبدأ تناقض الطبيعة – الثقافة، انه التناقض بين نمطين للحياة، واحد تابع للصحراء وآخر تابع للارض المزروعة، والعلاقة بين الطبيعة والثقافة لم تكن غير محتملة لسكان الرافدين، لان اساطيرهم تركز على الفرق بين الارض القاحلة والارض الخصبة كما تركز على الآلهة المسؤولة»(٩) ويستدل على هذه العلاقة من خلال شخصية – انكيدو – كانسان متوحش من الصحراء المدجن والبري تقابله شخصية جلجامش ابن المدينة الذي خبر اساس الحضارة وقطع اشواطا في دروبها.

تبدأ احداث الملحمة بوصف اسوار المدينة الدفاعية التي تم تشييدها قبل حكم جلجامش بزمن، ولكن الملحمة في اكثر من اشارة نجد ان جلجامش كان يحرص على حماية المدينه والاسوار التي تحتضنها بوصفها وسيلة الدفاع وحامية اوروك وشعبها من كل غزو او اعتداء.

ولكن لماذا تشبث جلجامش بأسوار مدينة اوروك؟ بعد إن عجز جلجامش عن الوصول الى أمل يهديه لحلم الخلود عندما فقد العشبة التي جلبها بعد طول عناء وجد في المدينة واسوارها بديلا ماديا يتشبث به كوعد للشهرة والذكر الحسن من بعده وهذا ما يحقق له سر الخلود المنشود، لقد اعتمد الحكمة وتوصل لمعرفة الذات والكون.

ويمكن ان نستدل على إشارة اخرى تدلل على تحول جلجامش من حاكم مستبد وظالم في اول حكمه الى راع لمصالح شعبه من خلال موقفه مع الراعي الذي يأتي اليه طالبا الحماية من خطر الوحش الذي كان يهدده ويخرب الشباك والفخاخ التي كان يقوم بنصبها لصيد الحيوانات البرية، إذ سرعان ما يلبي جلجامش طلبه ويذهب لنجدته، حيث يدبر خطة تمكن بها من اقتناص الوحش والقضاء عليه وبذلك انقذ الراعي من خطره وشروره.

ومن العلامات الاخرى التي تدلل على عمق العلاقة بين البطل ومدينته التي كان يحرص على أمنها وحماية اهلها تتجلى بعد انتهاء النزال الحامي الذي تم بين جلجامش وغريمه انكيدو والذي ينتهي دون خسارة اي من البطلين، عندها يتوقف الصراع ويقرران ان يصبحا صديقين يدافعان عن المدينة

بكل ما أوتيا من قوة معا، ومن هنا تبدأ رحلة مشتركة يواجهان فيها –المارد – خمبابا – الذي يسكن غابة الارز والذي يحتكر الغابة ويمنع اهل المدينة من الوصول اليها وبقوة جلجامش وصاحبه انكيدو ينتصران عليه وبذلك تتخلص المدينة من بطش هذا الوحش فيسود المدينة فرحا وأمنا وهدوءا.

وتتجسد حالة التآلف والايثار بين جلجامش وابناء اوروك واضحة المعالم من خلال امنيات البطل بأن يستطيع الحصول على تلك النبتة التي وصفها له – اوتونابشتم – بطل الطوفان والتي من شأنها أن تعيد الشيخ الى صباه ليعطيها الى كل شيوخ المدينة لاستعادة شبابهم من جديد.

وحول هذا يذهب فراس السواح الى إن جلجامش الفرد لم يؤسس لفردية فوضوية خارجة عن الكل، ساعية وراء اهدافها ورغباتها المستقلة والمتضاربة مع غايات الجماعة والبحث الانساني المشترك، لقد جعل من نفسه النموذج الذي يمكن لأي شخصية في الجماعة ان تتشكل على منواله ليغدو المجتمع فريقا من الاحرار لا حيوانا بآلاف العيون، لقد تطور من الفردية الفوضوية الى الفردية الجماعية المنظمة، من الاهتمام بالمصير الخاص الى العناية بالمصير الانساني.

## الرؤى الاخراجية للملحمة (المدينة وتأويلات العرض المسرحي)

لقد اثبتت الدراسات الاثارية ومن خلال الاختام الاسطوانية من النحت البارز وجود مجموعة نصوص تشير الى مشاهد تمثيلية صورت أجزاء من الملاحم التي يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات ٢٨٠٠– ٢٤٠٠ قبل الميلاد وقد أنتجت الحضارة البابلية السومرية عدة نصوص تتوفر على الملاحم الدرامية القوية والطقوس الدينية التي اعتمدت بلغتها على الشعر المرسل وهذا النوع من الشعر يخضع كما يشير الباحث والمفكر طه باقر «انه فن خاص من النظام والتأليف يتكون من أبيات قوام كل بيت من مصراعين – الصدر والعجز وكان موزونا، لكنه غير مقفى، ويغلب على أوزان شعر الملحمة ان السطر الواحد منها يتألف من أربعة اوتاد كما نلاحظ ذلك في حوار ملحمة جلجامش بين صاحبة الحانة وجلجامش عندما توضح له هباء بحثه عن الخلود.

صاحبة الحانة : إلى اين تسعى ياجلجامش ؟

فالحياة التي تبغي لن تجد

حينما خلقت الآلهة

قدرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة » – ١٠ –

الى جانب ملحمة جلجامش ظهرت نصوص اخرى مثل – رثاء اور، نزول عشتار الى العالم السفلي، موت البطل مردوخ . وقد مثلت هذه النصوص امام الجمهور البابلي في الأعياد والمناسبات وبالنسبة لملحمة جلجامش فقد اقتصر التمثيل فيها على الاجزاء التي تتوفر على الصراع والفعل اما الاجزاء السردية فقد كانت تقرأ كما هو الحال للقصص والحكايات ولكن هذه الملحمة «ولما تحمله من مضامين وافكار فلسفية وانسانية عالية جعلها تنتقل الى اداب الشعوب القديمة الاخرى وانتجت على غرارها اعمالا مثل : هرقل، أخيل، الاسكندر ذو القرنين، اوديب وغيرها» (١١)

وكذلك شغلت هذه الملحمة اهتمام الكتاب والشعراء والمخرجين المعاصرين في شتى انحاء العالم لاسيما بعد ان ترجمت الى معظم اللغات العالمية ومما ساعد على ذلك هو تطور المنهجيات المقارنة والحديثة وتطبيقاتها في الادب والنقد والفلسفة والفنون المتنوعة اضافة الى ما تتمتع به الملحمة ذاتها من مميزات ابداعية ومبررات جوهرية سهلت عملية اعدادها وتحويلها الى المسرح وكما يحدد ذلك –ادمير كورديه – «بقصر نص ملحمة جلجامش الذي لا يتطلب تمثيله اكثر من ساعتين وكذلك خلوه من الوصف المطول والسائد في الادب الملحمي القديم وكثرة الحوار والمشاهد الحسية التي يسهل عرضها على الخشبة الى جانب قلة الشخوص وتنوع تكوينها النفسي، ومحدودية المكان الذي يجري فيه الفعل وتنوع مستويات الصراع فهناك صراع عمودي بين جلجامش والآلهة إنانا وصراع افقي بين جلجامش وانكيدو وصراع سايكولوجي داخلي بين جلجامش وذاته» (١٢)

ان هذه السمات والملامح التي تتميز بها ملحمة جلجامش ما زالت تجتذب الكثير من الفنانين

لتقديمها بسبل شتى فقد قدمت برؤى واقعية وتأريخية وتجريبية بالايماء والاشارة والحركة والرقص والرسم واستخدام الاقنعة والاوبرا والموسيقى والغناء وما الى ذلك من امكانات تعبيرية متجددة.

وقد كان للمخرجين المسرحيين العراقيين النصيب الاوفر في تناول هذه الملحمة وتقديمها برؤى ومعالجات فنية وجمالية عديدة مما جعلها نصا خالدا ومتجددا شأنه شأن الاعمال الابداعية التي شكلت جزءا مهما من منجزات الحضارة البشرية.

وعبر بحثنا هذا سنحاول دراسة الرؤى الاخراجية المسرحية للملحمة وكيفية تمظهر صورة المدينة فيها وابعادها الفكرية والجمالية ضمن صياغات الفضاء المشهدي وتنوعاته المختلفة باختلاف مستويات التعبير وتعدد الدلالات في العروض المسرحية العراقية المختارة.

لقد عكس المسرح صورة المدينة بكل تعقيداتها، وتشابك علاقاتها مستثمرا كل الفرص المتاحة لحرية التعبير، وهذا جعل منه معيارا وتحديا في آن معا داخل المجتمعات لاسيما المدن المفتوحة والمتحركة بالابداع والعطاء الذي ينجزه المجددون والطليعيون عبر تجاربهم المسرحية التي ما عادت تنتمي الى الحياد والعادي بل أخذت تنحو باتجاهات مبتكرة، توظف عناصر العرض وفق بنى ومنظومات مغايرة بحيث ان هذا التجاوز طال البنى الشمولية لمعمارية العرض وتعدى الحدود المادية نحو آفاق الامكنة التي تشتملها بنية الحدث في مدن الواقع.

ان التجريب في الفضاء و استثمار اماكن غير مألوفة في بنية العرض لهو امر شغل باب المسرحيين منذ اواخر القرن التاسع عشر و لما يزل حتى الآن.

وقد اجتهد عدد كبير من المخرجين للوصول الى فضاءات تستوعب طموحاتهم وأفكارهم و اذا كان النص يبني المدينة بالكلام المكتوب فالإخراج او نص العرض يعيد صياغتها عبر تركيبات بصرية جمالية و فكرية معا.

ومثلما تنوعت تجارب العرض في الشغل السينوغرافي و الاداء التمثيلي و العلاقة مع المتلقي طال هذا التجريب مختلف النصوص السردية.

وقد كان لملحمة جلجامش نصيب وافر منها، اذ تم تقديم هذا النص عدة مرات وفق رؤى متنوعة سنحاول الوقوف عند ابرز التجارب المسرحية العراقية التي تعرضت لهذا النص التاريخي الملحمي مستشرفين فيه الحضور المكاني متمثلا بالمدينة والعناصر المكونة لها. والعلاقات المتشابكة بينها والازاحات المكانية المتبدلة بكل مستوياتها وتمثيلاتها والتي تخلق بالتالي قيمة الخطاب وما يحققه من اثر عبر قراءاته و تأويلاته.

ومن بين العروض الكثيرة التي تناولت الملحمة اخترنا هذه النخبة وذلك لتوفرها على جوانب ابداعية وتجريبية وحضور واضح للسمة الابتكارية في معالجتها الإخراجية ولكونها تنسجم واهداف البحث عبر سؤالنا عن دلالات المدينة في العرض المسرحي وكيف تم تجسيدها عبر التكوينات والبنى المسرحية ضمن العروض الاتية؟

## أولا : رثاء أور – خراب المدن

**شكل هذا العرض بمجمل معطياته الفنية والفكرية مرثاة للمدينة المدمرة، وجاء النص على هيئة قصائد غنائية تنسب لشعراء وفدوا بحملة الملك – نبوخذ نصر– وكانوا ينشجون بالبكاء على ما آلت اليه مدينتهم وما اصابها من دمار وخراب.**

**قام باخراج العرض المخرج عوني كرومي* الذي يحسب له قصب السبق في الانتباه لهذا النص ومعالجته دراميا** وقد اضفى عليه رؤيته الاخراجية في ابراز ما يتعلق بالجوانب الاساسية لجوهر وحياة المدينة، اذ قدم مكانا مدمرا فاقدا لشروط حيويته وتواجده، إن صياغة المكان جاءت بما يتفق وروح الدراما التي يكتنفها النص وما تحفل به قصائده المغناة، اما على مستو ى التكوينات البصرية فكل ما هو موجود في فضاء العرض من مفردات وعناصر وعلاقات يوحي بما وصل اليه حال المدينة من وهن وخراب.

بدء العرض من نهاية الحدث اي ان النص جاء بناؤه وفقا للنتائج التي آلت اليها الاحداث، فدلالة الرموز والايحاءات المنبثة في السياق وما يتشكل عبر التكوينات البصرية للعرض كلها تشير الى معنى واحد هو الخراب الذي اصاب المدينة بعد ان كانت ذات شأن ووجود.

## ثانيا : الطوفان

**هذه المسرحية كتبها عادل كاظم معتمدا لغة خطاب حداثي يستند الى خلفية تاريخية ضاربة في القدم واخرجها ابراهيم جلال للفرقة القومية العراقية عام ١٩٦٦ وفق اسلوب يقوم على معطيات مسرح برخت ومنظوراته التجريبية والاسلوب الواقعي الخيالي المستمد من منهج ستانسلافسكي.**

وقد حاول المخرج ان يضفي على هذا النص رؤية معاصرة من خلال اسلوبية الربط بين زمنين، زمن الملحمة – الماضي – والزمن المعاصر ، فالنص يشير الى حالة الصراع الدائر بين البطل ـ جلجامش – من جانب والآلهة من جانب آخر، ولكن الرؤية الاخراجية تنعطف بالحدث لتحيله الى زمن آخر تعيشه المدينة الجديدة التي عادت للنهوض بعد فترة من القهر والاستعباد حيث ان جموع الشعب تعاني اضطهاد الحاكم الطاغية وجوره، وتوحي دلالات العرض الى زمن ما بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨في العراق، ان تطور الحدث وبنية المشاهد التي اكتست بالتوظيف الجمالي لمفردات العرض – الممثل، الزي، الضوء، المؤثرات الصوتية والموسيقية – تشير دلالاتها ضمن منظومة العرض المتناغمة الى امكانية الخروج على تقديم معالجة فكرية وفنية وتقنية متطورة منحت المتلقي فرصة للمشاركة في تفسير مجريات الواقع باسقاطات معاصرة وراهنة وهو ما يهدف اليه الفن الجاد والملتزم بقضايا الناس وهموم المدينة، وكيف تحاول الصمود بجهود ابنائها من اجل البقاء والتواصل وهذا ماتصنعه الشعوب دائما.

## ثالثا : ملحمة جلجامش

**للفنان سامي عبد الحميد اكثر من رؤية إخراجية لهذه الملحمة حيث قدمها بعدة تجارب مختلفة، الاولى كانت في مسرح اكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد عام ١٩٧٧ وقد حاول العرض ان يجسد عبر رؤيته الاخراجية محتوى الملحمة كما ورد في النص الاصلي للمدونة والذي يتمثل بالموقف من الموت والثورة على الواقع القائم والسخط المكتوم والاحساس الدفين بالظلم.**

ان التساؤل المقلق والمستمر حول سبب نهاية الانسان دون ان يقترف ذنبا، هذا الواقع التراجيدي يجعله دائم الثورة باحثا عن سر بقائه وخلوده، ليس الخلود السماوي وانما لبناء سعادته على الارض.

ان خطوط الصراع هنا تتداخل بمستويات عدة فاذا كان صراع أهل اوروك ضد كل اشكال القهر والظلم والاستغلال نتيجة بطش جلجامش وعبثه بأمن المدينة واستقرارها في مرحلته الاولى اذ وصل به الحد الى إنه عبث فسادا بالمدينة وسكانها وهذا الجانب شكل المحور الاول في بنية الصراع، اما خط الصراع الآخر فيتمثل بمقابلة جلجامش لغريمه انكيدو، لكن هذا الصراع لم يستمر طويلا، إذ سرعان ما يتحول الى إتفاق وائتلاف ورفقة بين البطلين بعد ان ينتهي الصراع الى تكافؤ الطرفين دون حسمه لصالح احد منهما. الخط الاخر في مستويات الصراع يكون مع الوحش خمبابا المتربع في غابة الارز، ولكن الخط الابرز في هذه المستويات هو صراع جلجامش مع الآلهة – اينانا – ويمكن تسميته بالصراع الاشمل الذي كانت نتيجته سلبا على جلجامش ومدينته –اوروك – المتنافسة مع مدينة – لكش – التي تساندها اينانا للاطاحة بحكمه واسقاط مدينته.

إن المدينة هنا بمثابة البؤرة المركزية للصراع وتتخذ العلاقة بين المدينة والبطل محورين ففي الحالة الاولى تكون بؤرة طاردة – صراع جلجامش مع الآخرين – وفي الثانية بؤرة جاذبة – صراع جلجامش مع ذاته – لا سيما بعد إن يذعن أخيرا لرأي واحد ادركه بعد طول عناء مفاده إنه لن يحصل على الخلود وما يبحث عنه محض سراب، وإن الرجوع للمدينة والاهتمام بشعبها هو السبيل الوحيد الذي يجعل جلجامش ينال ما يصبو اليه من مجد وشهرة وخلود في الارض.

حافظ هذا العرض عبر رؤيته على محتوى النص دون حذف او اضافة فجاء عرضا تفسيريا للملحمة، حرص فيه المخرج على تقريب الاجواء الملحمية من خلال عناصر العرض الذي قدم في مسرح صغير جدا مقارنة بما يتطلبه فضاء الحدث وتطلب هذا معالجة ذكية لاستيعاب بناء المشاهد وتجسيد حركة المجاميع والايحاء بالجو العام من خلال

المناظر المختزلة التي لم تكن سوى عبارة عن بعض اللوحات المتحركة والثابتة التي زينت بالرسوم والكتابات السومرية المأخوذة من الملحمة وصورها التي امتدت داخل قاعة الجمهور في محاولة لإشراك الجمهور في البنية المكانية للحدث ايضا، واضفى عنصر الضوء والمؤثرات جانبا مهما في الإيحاء بالجو السحري وتقريب الاشكال الخرافية من واقعية المشاهد وقوة الفعل الحركي فيها لاسيما مشاهد الصراع مع شخصيات الوحش خمبابا والثور السماوي.

وبعد فترة قدم المخرج عرض الملحمة في اطلال مسرح بابل الاثري الذي يقع على مقربة من المدينة الحقيقية التي انتجت هذه الملحمة الخالدة ظنا منه ان الفضاء الجديد وما يتوفر عليه من ابعاد مادية ومتخيلة وارتباطه التأريخي بالحدث المسرحي ستضفي على العرض بعدا اسطوريا وواقعيا وفعلا اسهم الفضاء الجديد في استيعاب الرؤية بما يتناسب وطبيعة بناء الاحداث رغم ان المخرج هنا قد الغى اللوحات والمناظر واكتفى بالمكان المجرد المفتوح والذي كان له اثر واضح في شحن المشاهد بصور تعبيرية ولوحات حركية لمجموعة الممثلين التي شكلت تناغما بحيوية ادائها وتفاعلها مع الفضاء الذي غص بالجمهور القادم من بابل وبغداد والذي انشد لهذا العرض وما احتوى عليه من شفرات ورموز وايحاءات مضافة بفعل حضور المكان وطريقة استثماره برؤية اخراجية متفردة.

واعاد المخرج تقديم عرض الملحمة ولكن هذه المرة مع الفرقة القومية للتمثيل واعتمد الاسلوب الواقعي في تجسيد مشاهدها التي جاءت وفق علاقة ايقونية مع النص الاصل ورغم الامكانات الانتاجية الكبيرة واحترافية المؤدين والعاملين الا ان هذا العرض لم يرتق الى مستوى العرض الذي قدمه طلبة اكاديمية الفنون وحيويته.

وللمخرج تجربة رابعة مع جلجامش وكانت مع القاصة العراقية لطفية الدليمي التي قدمت اعدادا لهذا النص ولكن برؤية معاصرة حاول المخرج ان يسحب العرض الى مدينة الحاضر وما يجري فيها من احداث وقد اعتمد في تجسيد هذه الافكار تنويعات في المعالجة الاخراجية شملت توظيف مختلف العناصر الدرامية فقد سعى الى تحقيق امكنة جديدة لا تمت بصلة للمكان التأريخي او الاسطوري وكذلك جاء استخدام الازياء التي اوحت بدلالات زمكانية وكشفت عن ابعاد الشخصيات وعلاقتها بالمكان المتخيل ان البناء السينوغرافي عموما تحيل المتلقي الى واقع معاش ومعاصر، في هذا العرض نستطيع ان نتلمس ابعاد المدينة الحاضرة التي استوعبت مجريات الحدث ومحاور الصراع بين الشخوص وما تحمله من اشارات ورموز وما توحي به من دلالات خلال المشهدية الاخراجية او عبرتفاصيل النص الخفية والظاهرة.

## رابعا : هو الذي رأى - تجربة المونودراما

**هذا العرض قدم بأسلوب - المونودراما - حيث اجتهد المخرج سعدي يونس ليستلهم من الملحمة الاصل احداث نصه الذي صاغه بلوحات درامية معبرة.**

ورغم بساطة مفردات العرض التي جاءت ضمن السياق التأريخي ومختزلة لتفاصيل الحدث الا انها كانت واضحة الدلالة، قام المخرج نفسه بتمثيل كل ادوار العرض مستعينا بأدواته الادائية صوتا وحركة الى جانب اعتمادة على الاقنعة والايماءة لاستبدال الشخصيات والانتقال من هذه لتلك، المكان في هذا العرض لم يرتق الى فضاء الحدث الملحمي واقتصر على احتواء المشاهد كبنية إطارية خارجية ولم يكن له حضور واضح في تفعيل الرموز وربط العلاقات لاسيما وان العرض قدم في قاعة عرض للفنون التشكيلية وليس مسرحا تقليديا، ان هذه التجربة تنحصر في شكل المحاولة التي قدمت بها عبر ممثل واحد والمدينة هنا كانت مجرد بنية مرمزة تؤطر الحدث دون ان يكون لها تنويع مادي ظاهري يسهم في تغيير مجرى الحدث الذي يتوزع على أمكنة عديدة على الارض وفوق الجبال وتحت البحر.

## خامسا: جلجامش صبيا

**تنوعت اطروحات تناول الملحمة واختلفت الرؤى الفكرية والجمالية لها، وهنا نجد تجربة اخرى تستند في صيرورتها احداث الملحمة وتستلهم منها**

**قراءة درامية بمنظور آخر وهذا ما تمنحه النصوص المتجددة والقابلة للتأويل والانفتاح، حيث نجد في هذا العرض الذي أعده وأخرجه عقيل مهدي يوسف ضمن ورشة الاخراج لقسم المسرح في كلية الفنون الجميلة محاولة فنية ورؤية لدمج الفترات التأريخية لحضارات المدن العراقية القديمة- سومر، بابل - معا.**

تقع احداث النص على مساحة تمتد من بابل وسط العراق الى- اريدو - ومنطقة المستنقعات المائية في الجنوب حيث هنا ولدت اقدم الحضارات الرافدينية، لقد تداخل الزمان بالمكان في وحدة - كرونوكية - تمظهرت من خلال مسعى المؤلف المخرج في منح الاسطورة وصفا استباقيا للحدث عندما جعل من الصبي جلجامش ملكا، كما حرص وبعناية على توظيف الرموز التي حفل بها العرض للايحاء الى جوهر المدينة وحيويتها وقد تمثلت تلك الشفرات بالنخلة، الخطوط المسمارية، الاختام الاسطوانية، تشكيلات الزي... وغير ذلك.

ان المعالجة لبنية المكان في هذا العرض منحته بعدا متعاليا وسموا وهو الجانب الذي يمكن الاستدلال عليه عبر مجمل التكوينات والعلاقات داخل فضاء العرض سواء على صعيد التوظيف السينوغرافي او عبر الاداء واللوحات التعبيرية للحركة، وهنا يمكننا القول ان عرض الصبي جلجامش جاء نقيضا للرؤية الاخراجية في عرض رثاء اورمن ناحية التعامل مع بنية المكان - المدينة - فقد جاءت هنا مدينة - شمولية متنامية فاعلة - بينما وجدناها في رثاء اور- خاملة، متدنية، مدمرة.

ان عرض الصبي جلجامش برؤيته هذه يذكرنا برواية الكاتب الامريكي - روبرت سيلفربيرك - الحائز على جائزة نيويورك لاربع مرات والذي نشر روايته - الملك جلجامش - عام ١٩٨٤ وهي الاخرى تتناول احداثها طفولة جلجامش ومعاناته الاولى للموت، هنا يستدعي الروائي جلجامش طفلا من ملعبه لحضور مأتم والده - لوكالبندا - وتستمر أحداث الرواية خلال الفترة الواقعة بين طفولة جلجامش الذي اصبح يخشى الموت، بسبب موت ابيه وجلجامش الملك الحكيم الذي يتوصل الى قناعه بأنه لابد من القبول بالمصير والحدود التي رسمت له كأنسان.

## سادسا: خلود جلجامش - عسكرة المكان

**انها التجربة الثانية للمخرج عقيل مهدي حيث وجد في نص الشاعر - عادل عبد الله - ما شجعه على تقديم النص مسرحيا، كتب النص بقالب كلاسيكي ينسجم وروح الاسطورة، لكنه جاء بلغة شعرية معاصرة تضج بالدراما والتعبير والانفعال.**

أضفى المنظور الإخراجي لهذا النص عمقا لحضور المكان عبر توزيع الاحداث عبر افضية متنوعة منحته دلالات ومعاني مغايرة ومعاصرة، عمد المخرج الى سحب الحدث من بعده الاسطوري الى حضوره الآني مستعينا بتحميل مفردات العرض رموزاً وشفرات موحية كما فعل ذلك مع الزورق الذي كان يستخدمه جلجامش في رحلاته وتجواله، إذ تم تحويله هنا الى غواصة حربية، وتحولت حانة -سيدوري - الى بار ومطعم حديث يرتاده البحارة والجنود، كما جاء استخدام حوض السباحة - البانيو - ليكون بديلا للبحر الذي كان يستحم فيه جلجامش.

من ناحية اخرى نلمس في بنية المكان تحجيما للشخصية التي خنقتها حدود المكان الضيقة والمغلقة في اشارة الى مفهوم البطولة الزائفة واستغلال حقوق الغير، كما يرد في هذا النص ان جلجامش قد استغل موت صديقه انكيدو ليتوج نفسه بطلا من بعده، ان المدينة هنا واضحة المعالم وقريبة من ذهنية المتلقى بل انها احيانا تكون مدينته الحاضرة بكل جدلها وشخوصها ووقائعها واشكالاتها القائمة.

## سابعا : جلجامش هو الذي رفض الموت

**يعد هذا العرض المسرحي الاحدث للملحمة اذ انه لا يزل يعرض في مسارح السويد وهو من اعداد واخراج كريم رشيد، الرؤية الإخراجية في هذا العرض انصبت على فكرة موت البطل في شخصية جلجامش وخلود المفكر، اذ هنا تنهار ملامح الجبروت لدى جلجامش بوصفه محاربا وبطلا له من صفات الآلهة ولا يقهر، ولكن اين تتبلور جوانب هذا التحول في الشخصية وكيف؟**

ان موت انكيدو – الند أولا والصديق تاليا – شكل محور التحول بالنسبة لجلجامش إذ ان هذا الفقد لانكيدو كان باعثا للتساؤل وعاملا مهما لاحداث حالة الانقلاب الكلي في شخصية جلجامش الذي استغرق طويلا امام السؤال الاثير حول معنى الموت والحياة، ان موت انكيدو كان الصدمة الاولى للتعرف على فكرة الغياب، اي غياب العنصر الجدلي، فجلجامش حين افتقد وجود انكيدو الى جانبه صار يشعر بالضجر لأن انكيدو هو الذي بث فيه الحماس على استمرارية الفعل وتواصل النشاط المشترك، جلجامش الممتلىء قوة جسدية لا يدرك حتى الآن كيف يستثمر هذه الطاقة البشرية معرفيا، لكن حضور انكيدو الى جواره كان سببا لتحريك الساكن وتفجير هذه القدرات بأعمال وممارسات انعكست نتائجها ايجابيا على المدينة وناسها حيث كانت قبل ذلك راكدة خانعة مستغيثة، انه شرارة التحول والتغيير لدى جلجامش.

ان المدينة قبل مجيء انكيدو كانت اشبه بالسجن الكبير، تخشى بطش جلجامش وظلمه المستمر، الامر الذي دفع عامة الناس الى التضرع للآلهة كي تخلق ندا له

«ان جلجامش لم يترك عذراء لحبيبها
ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل
ولما استمع – أنو – لشكواهم
دعوا – ارورو –العظيمة وقالوا لها
يا– ارورو – انت التي خلقت هذا الرجل
فأخلقي الآن غريما له يضارعه في قوة اللب والعزم
وليكونا في صراع مستديم لتنال – اوروك – السلام والراحة» (١٣)

اذن وجود الشخصية القوية المستبدة المتفردة المطلقة، يقابلها وجود الند الذي سيعيد التوازن ويعمل على احلال الاستقرار والهدوء والسلام.

ان معالم المدينة وتحضرها تتجسد من خلال شخصية المرأة التي يشير لها نص الملحمة بوضوح حيث تقوم – المرأة الغانية – بترويض انكيدو وتعلمه فن التعامل مع المرأة والحياة والحكمة بعد ان تذهب اليه وتمضي معه ستة ايام وسبع ليال :

«بعد ان شع من مفاتنها
كلمت البغي انكيدو وقالت له
صرت تحوز على الحكمة يا انكيدو واصبحت مثل إله
فعلام تجول في الصحراء مع الحيوان ؟
تعال آخذك الى – اوروك – ذات الاسوار
الى البيت المقدس، مسكن أنو وعشتار
حيث يعيش جلجامش الكامل القوة والحول
والمتسلط على الناس كالثور الوحشي»(١٤)

المدينة ترد في هذا العرض كمفردة اساسية من مفردات المكان الذي يشهد تحولات وتبدلات وفقا للانتقالات الزمكانية التي يشتمل عليها الحدث وتطوره الدرامي، تتشكل بنية المكان على افتراض متخيل تدعمه المؤثرات السمعية والبصرية، والمكان هنا رديف للتطور المعرفي المتشكل في ذهن وعقل جلجامش اصلا.

خلا المنظر المسرحي من اي بناء سينوغرافي، ونجد ان العناصر المهيمنة في بنية العرض تقوم على الحكاية والموسيقى والتوظيفات المتلاحقة لمفردتي – العصا والبساط – اللتين كانتا محور البناء الدلالي لتحولات المكان وتغيراته – القصر، اسوار المدينة، الغابة، الزورق، المجداف ، نهر الفرات، بحر أبسو .. فضلا عن الاستخدامات الاخرى للعصا التي وظفت كشخصيات متحاورة مع الشخصية الرئيسية ممثل – لانسو –ام جلجامش، خمبابا، شمخا المومس، صاحبة الحانة، اورشنابي.

لقد ساهم عنصرا الاكسسوار والملحقات المسرحية في تفعيل وتحفيز مخيلة المتفرج لإنشاء المكان المتخيل، الذي احتوى الفضاءين – فضاء الحدث وفضاء العرض – حيث يكون الاول معلوما ومرويا وموصوفا عبر الحكاية والموسيقى اما الثاني اي فضاء العرض فهو متشكل عبر الايحاء الجمالي والتشفير الدلالي الصرف الذي ينشىء المكان المفترض الذي يبدعه المتفرج عبر فاعلية التلقي.

ان رؤية الاخراج في هذا العرض تأتي بمثابة رحلة داخلية في نفس وذهن وعقل جلجامش الذي يجوب اماكن عدة تضفي عليه مزيدا من القلق والحيرة والتساؤل – جبل ماشو، البحر، الصحراء – وتدفعه الى مزيد من البحث عن عديد الافتراضات الفلسفية لاكمال رحلته لمقاومة الموت وتبرير شروط الحياة.

إن هذا العرض بكل رموزه اوحى لنا كمتلقين برؤية معاصرة رغم عمقه الاسطوري والتأريخي الذي يمتد لأكثر من خمسة آلاف سنة «من أول قرعة طبل الى

آخر لحظة نجد ان هذا العرض ممتلئاً بالرموز والدلالات النابعة من التساؤلات الوجودية الراهنة، فمن خلال المعالجة الاخراجية وابتكارات الموسيقى للفنان Fridrik Myhre ودقة الاداء التعبيري والغناء والالحان للفنان - Sven Krisstorson كان هذا العمل المتجانس والمكثف لغة واسلوبا، انه تجسيد لمأثرة انسانية كتبت في بلاد الرافدين في الواقع السومري والاكادي تتوجه اليوم لانساننا المعاصر في السويد فيفهم مغزاها ويتفاعل مع حكمتها»(١٥)

## خلاصة

**كانت المدينة وستبقى الفضاء المفتوح والمحور الاساس في تبلور وتنامي افق العلاقة مع فضاء المسرح، انهما صنوا الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل لانتاج الرؤى وتفعيل الافكار وتطور المفاهيم وهذا ما يجعل من الابداع المسرحي الذي تحتضنه المدن الناهضة دربا للتنوير ومنارا للتقدم والتطوير وهكذا فعلت مدن التأريخ القديم فأنتجت روائع المآثر الخالدة التي اصبحت اساسا للحضارة وجسرا للتواصل والبناء، وما ساهمت به حضارة بابل لهو كبير وحاضر حتى اليوم ولنا من ملحمة جلجامش نموذج ودليل، فقد ترجمت الى لغات العالم واستلهمت عبر جميع الانواع الادبية والفنية وما زالت تقدم حتى اليوم عربيا وعالميا وفق اساليب وتيارات وتعبيرات شتى مما يمنحها قدرة الخلق والتجدد والاستمرار، وقدكان لنشوء المدينه دوره الفاعل في ارتقاء الانسان وانتقاله من الحالة البدائية الى مصاف المجتمع المتحضر والمسرح كان احدى ثمار المجتمع المديني حيث نما وتطور بين احضان المدينة وعاش في ساحاتها واسواقها ومعابدها وها هو اليوم يواصل مسيرته وسط تطور هائل لوسائل الاتصال في مجتمع المعرفة والمعلوماتية، وكلما تتطور المدن وتتعقد علاقاتها كلما ينعكس ذلك على مسارحها التي تجد في المدينة خطابها المتعدد الرؤى والدلالات وفاعلية المدن ومتغيراتها المستمرة تمنح هذا الفن نسغا للتواصل والبحث والتجدد الدائم**

## مصادر البحث


١- جورج، لوكاتش - دراسات في الواقعية،ترجمة نايف بلوز،دار الطليعة،دمشق،البعة الثانية،سنة ١٩٧٢، ص٢.
٢- طيب، تزيني - الفكر العربي، بواكيره وافاقه الاولى، دار دمشق، الجزء الاول ص ٥٦.
٣- خزعل، الماجدي - سفر سومر، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، ص ١٥.
٤- يوري، لوتمان - مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، مجلة عيون المقالات،المغرب، العدد الثامن،١٩٨٧، ص ٦٨.
٥- عزيز،السيد جاسم - تأملات في الحضارة والاغتراب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ص ٩٠.
٦- سعيد، الغانمي - حوار معه اجراه وديع شامخ، مجلة المسلة، العدد الثالث، نيسان، ٢٠٠٢، ص ٥٩.
٧- فاضل، عبد الواحد و عامر سليمان - عادات وتقاليد الشعوب القديمة، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٩.
٨- فراس، السواح - مغامرة العقل الاولى، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الثانية عشرة، سنة٢٠٠٠ ، ص٢٥٤.
٩- ادمير، كورديه - ملحمة جلجامش في الثقافة الغربية القديمة والمعاصرة، موقع ميزوبوتاميا، تراث ادبي، www.mesopotamia4374.co
١٠ طه، باقر - ملحمة جلجامش، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٥، ص١٢٠ .
١١- عادل، منصور - ملحمة جلجامش، مرحلة الحضارات الاولى،فنون المسرح، موقع مجلة الصوت الاخر، العدد ٦٠، تأ ريخ ١٧-٨-٢٠٠٥.
١٢- أدمير، كورديه، ملحمة جلجامش في الثقافة الغربية، مصدر سابق
١٣- طه، باقر - مصدر سابق، ص٥٧.
١٤- طه، باقر - نفس المصدر، ص ٦٣.
١٥- بينكت، كرنتسون، جلجامش كمسرح غنائي، مجلة جامعة لوند، دراسة منشورة سنة ٢٠٠٥.

# لينين الرملي، والكوميديا الجماهيرية


لينين الرملي

بدأ العقد السابع من القرن العشرين وقطار المسرح المصري يفقد اتجاهه وبقوة أيضا، ربما كردة فعل لهزيمة ٦٧ أو بداية مرحلة جديدة في فترة حكم السادات، وربما كان ازدهار الستينات يحتاج إلى مراجعة في مدى مصداقيته وتأثيره الحقيقي في العديد من الكتابات لنقاد تلك المرحلة الذين عكفوا على دراسة ملامح الازدهار وأسباب السقوط مثل فاروق عبدالقادر، أو من وصف وقائع تخريب المسرح المصري في السبعينات والثمانينات في دراسة تحمل العنوان نفسه وهو فؤاد دوارة، وما ان بدأ العقد التاسع من القرن الماضي إلا ونحن نشاهد أسماء كبيرة تعتزل النقد المسرحي احتجاجاً على الأوضاع المتردية وبكاء على لبن الستينات المسكوب تحت أقدام جنرالات المسرح التجاري الذي نما في ظل الحراك الاجتماعي أو تغير الوضع النسبي لطبقات وشرائح المجتمع في ظل انفتاح اقتصادي وهمي.

**جرجس شكري**

شاعر من مصر

مايهم أن حقبة السبعينات كانت بداية مرحلة جديدة في المسرح المصري تم وصفها بحقبة السقوط وبداية التخريب، وكانت النجوم الزاهرة في تلك الفترة بدأت في التراجع نتيجة لمصادرة أعمالهم وتهميشهم مثل محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور، ليودع المسرح المصري ما أطلق عليها حقبة الإزدهار في منتصف العقد السابع الذي بدأ ومعه الأحداث المؤسفة لكتاب حاولوا اقتفاء أثر السابقين وطرح قضايا اللحظة الراهنة وأسئلة الواقع مثل يسري الجندي وأبوالعلا السلاموني، حيث كتب الأول -ماحدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر _ عام ٦٨ ولم ينشرها سوى عام ٨٢، وتم مصادرة العرض المسرحي في البروفة الأخيرة من خلال لجنة تزعمها رشاد رشدي عام ٧٢ وخاض الثاني معركة كبرى مع المؤسسة الدينية بسبب مسرحيته- فرسان الله والأرض _ والذي ناقش فيها العلاقة المعقدة بين عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد ويتم منع المسرحية، ليشهد بداية العقد السابع سلسلة من مصادرة الأفكار المسرحية وكان قد بدأ عام ٧١ بمصادرة ثأر الله المأخوذة عن مسرحيتي الحسين ثائرا والحسين شهيداً لعبدالرحمن الشرقاوي، فثمة إعلان رسمي وصريح عن موقف المؤسسة من المسرح، فممنوع الإقتراب من الدين أو السياسة أو قضايا اللحظة الراهنة لتبدأ مرحلة عشوائية في الثقافة المصرية ويبدأ موسم هجرة معظم كتاب المسرح إلى التليفزيون وبعضهم لم يعد حتى الآن. وفي تلك الفترة بدأ الكاتب لينين الرملي مواليد ١٩٤٥ كتابة أولى مسرحياته - الكلمة الأن للدفاع - عام ١٩٧٣ والتي يجسد من خلالها شخصية محام شاب مثالي ومثقف، ويدفع ثمن مثاليته بأن يخسر كل شيء حتى حبيبته ويقف في نهاية المسرحية عاجزاً لايستطيع حتى الصراخ ولم تعرض هذه المسرحية على خشبة المسرح حتى الآن، ثم كتب في العام التالي أولى مسرحياته التي عرضت على خشبة المسرح وبدأت معها شهرته وهي - انهم يقتلون الحمير _ إخراج جلال الشرقاوي وتوالت أعماله، «انتهى الدرس يا غبي» إخراج السيد راضي، ثم «علي بيه مظهر» بطولة محمد صبحي، وأعمال أخرى وفي عام ١٩٨٠ مسرحية «سك على بناتك» بطولة وإخراج فؤاد المهندس وتنتهي حقبة السبعينات ويبدأ لينين الرملي مرحلة جديد سوف تكون الأهم في مشواره الفني ولكن نقرأ اولاً مرحلة السبعينات في إطار الصورة السريعة التي عرضتها لتلك الفترة وحال المسرح المصري وبداية خروج القطار عن الطريق والإنزلاق في ثقافة النظام العشوائي أبرز ملامح تلك الفترة، حيث ابتعد لينين الرملي عن كل هذه القضايا والصراعات القائمة، بين المؤسسة الدينية والسلطة السياسية من ناحية وفرسان مسرح الستينات ومن حاول أن يقتفي أثرهم ويسير على نفس الخطى من ناحية أخرى، وأختار لنفسه طريقاً آمناً من خلال أعماله المسرحية والتليفزيونية حيث قدم في تلك الفترة أعمالا درامية للتليفزيون أشهرها «فرصة العمر» بطولة محمد صبحي و«حكاية ميزو» بطولة سمير غانم و«برج الحظ» لمحمد عوض وحققت نجاحاً جماهيراً كبيراً ويلاحظ اسناد البطولة لنجوم الكوميديا في ذلك الوقت وتشترك هذه الأعمال في تقديم دراما اجتماعية ساخرة، ومسلية أيضاً وتبدأ ملامح الدراما الكوميدية عند لينين الرملي في اختيارشخصية ذات ملامح وصفات محددة وسوف يحدد طابعها وصفاتها الفعل الدرامي ودائماً سوف تكون هذه الشخصية هي القوة الفاعلة التي تحرك الأحداث في أعماله المسرحية أيضاً وفيما بعد التليفزيونية والتي لاتشتبك من خلال طباعها وصفاتها مع قضايا اللحظة الراهنة العميقة والمؤثرة كما كان يفعل الجيل السابق، الإ في

السخرية من بعض المواقف الإجتماعية، ففي مسلسل فرصة العمر والتي كانت قد كتبت من قبل مسرحية تحت عنوان -علي بيه مظهر- تعرض لشخصية المحتال الطيب الذي يتعاطف معه المشاهد ومع أفعاله الشريرة، وفي حكاية ميزو الشاب الثري ابن الأكابر الذي أنفق ثروته على الملذات وراح يبحث عن ضحية من النساء تعوضه عن هذه الثروة الضائعة، أما برج الحظ فالإطار العام هو فكرة التشاؤم وحققت شخصية شرارة -الفنان محمد عوض- نجاحاً كبيراً بل وصارت الشخصية مثلاً للدلالة على شخصية المنحوس أو الذي يتسبب في نحس الآخر حتى الآن، وفي ذات المرحلة -السبعينات - كانت شهرة لينين الرملي المسرحية تفوقت على أسماء راسخة وكبيرة وكان قد اتجه مباشرة إلى المسرح التجاري ولم يتعاون مع مسرح الدولة إلا في نهاية الثمانينات، ولم تختلف شخصيات مسرحه كثيراً عن أعماله التليفزيونية فنحن أمام كوميديا اجتماعية تسخر من المجتمع أو بعض الشخصيات من خلال شخصية محورية تحمل طبائع وصفات غريبة، ففي- انتهى الدرس يا غبي - يقرأ المجتمع من خلال شخصية الغبي والمسرحية مأخوذة عن الفيلم الأمريكي-تشارلى - وفي نهاية تلك المرحلة يقرأ التغيرات التي طرأت على المجتمع من خلال علاقة الأب مع بناته في مسرحية - سُك على بناتك- وكنت أرى أن الكاتب في هذه المرحلة يقرأ المجتمع ويشاهده من خلال ثقب ضيق من خلال نقد اجتماعي وإنساني أحياناً يدغدغ المشاعر ويثير الضحك ويحقق ما يسمى بالكوميديا الجماهيرية ولكن لايشتبك معه أو يطرح أسئلته.

وتبدأ المرحلة الثانية في مسرح لينين الرملي بتأسيس فرقة استديو ٨٠ مع الكوميديان محمد صبحي وهي مرحلة ذات ملامح مختلفة بدأت بمسرحية المهزوز ٨١ وانتهت بالمسرحية الأكثر جدلاً في مسيرة لينين الرملي - بالعربي الفصيح- ٩١والتي يرفض التليفزيون المصري عرضها حتى الآن، ورفض مهرجان قرطاج استقبالها في تونس، مروراً بمسرحيات- أنت حر- الهمجي- تخاريف - وجهة نظر.

اختلف الأمر في هذه المرحلة واتسعت الرؤية وتجرأ لينين الرملي في توجيه النقد اللاذع للمجتمع في صورة ساخرة وأصبحت الشخصيات أكثر عمقاً وتحمل ليس فقط طبائع وصفات خارجية بل قدم الكاتب قراءة لجوهر هذه الشخصيات لتطرح أسئلة وجودية على خشبة المسرح، ففي مسرحية- أنت حر- حياة مواطن من الميلاد إلى المقبرة، وأسئلته عن مفهوم الحرية من خلال علاقته مع الأب وفيما بعد مع الابن، فحين يولد- عبده - بطل المسرحية يقول هذا المونولوج الذي يحدد ملامح الشخصية منذ اللحظة الأولى : (قالوا لي بدل مانزل براسي زي كل العيال/ نزلت لامؤاخذة بظهري/ وأول ماعيني وقعت على الدنيا صرخت صرخة عظيمة/ كلها دهشة واحتجاج وقلت.. وا.. وا.. وا..) وإمعاناً في السخرية وتأكيد الإصرار على الحرية من الطفل الوليد يكتب المؤلف (الداية تحاول أن تداعبه فيبول عليها) ثم تبدأ الأسئلة الميتافيزيقية في صورة ساخرة ولكنها لاتخلو من العمق ويعرض حياته من خلال عناوين المشاهد التي تجسد رؤية المولف مثل، أنا جيت منين - الأستقلال التام - من علمني حرفاً - نهاية العالم - الغلطة التاريخية - شكوى الموظف - المجانين في نعيم - العمر ضاع -العد التنازلي. وسوف تظل عناوين المشاهد ملمحاً رئيسياً في أعمال لينين الرملي فيما بعد لينتهي النص أو العرض فيما بعد برسالة واضحة ومباشرة هذه المباشرة التي انحاز إليها المؤلف ولن يتخلى عنها في أعماله اللاحقة ومضمون الرسالة في - أنت حر - علينا أن نتحرر من قيودنا واحتقارنا لأنفسنا وجبروت العشيرة، وكما نطلب الحرية لأنفسنا نطلبها لغيرنا.

وبعد أربعة أعوام وفي ٨٥ يكتب مسرحية الهمجي أيضاً بطولة وإخراج محمد صبحي ومن مفهوم الحرية إلى التساؤل الوجودي عن مفهوم الإنسان حيث تبدأ المسرحية بحوار بين الملائكة والشياطين حول سؤال سوف يكون المقولة الأساسية في المسرحية وهو هل تطور الإنسان أم ما زال همجياً مثل الحيوانات وعلى الرغم من أن القضية تبدو وجودية والسؤال يحمل أبعاداً ميتافزيقية دون شك إلا أن لينين الرملي وضعه كعادته في إطار كوميدي ساخر ومن خلال رسالة مباشرة تعرف طريقها جيداً إلى الكوميديا الجماهيرية من خلال المشاهد التي جاءت في صورة دروس تحمل عناوين سواء في النص أو العرض تلخص حياة الإنسان ووجهة نظر المؤلف مثل البداية - الرهان - الكذب- الفتنة - الغضب- الحسد - الطمع - الخيانة - الشك - وأخيراً القتل.

أما مسرحية وجهة نظر فقد اختلف الأمر مع هؤلاء العميان حين فضح الكاتب المجتمع وفساده من خلال مجموعة من العميان بطولة محمد صبحي وعبلة كامل، وعلى مستوى النص اهتم لينين الرملي باللغة المسرحية وتخلى عن فكرة البطل الذي تتحكم طبائعه في البناء الدرامي وأصبحت هناك مجموعة عميان تتقاسم الأفعال والأقوال، ونأتي إلى نهاية هذه المرحلة ومسرحية بالعربي الفصيح الأكثر جدلاً حتى الآن حين تعرضت في سخرية قاسية ومباشرة لنقد الواقع العربي من خلال مجموعة من الطلاب العرب الذين يقيمون في لندن وتجسيد تفاصيل حياتهم في قالب كوميدي لايخلو من سخرية سوداء ويحسب للعمل جرأته عام ٩١ للنقد السياسي الصريح للأنظمة العربية وتناولت هذا العمل وكالات الأنباء العالمية وخاصة الصحافة الأمريكية ولكن يبقى السؤال بعد مشاهدة هذا العرض أو قراءة النص ماذا أضاف المؤلف وماذا قدم العرض فما يطرحه متعارف عليه سلفا باستثناء جرأته.

لاينكر أحد أن لينين الرملي موهبة كبيرة وكاتب كوميدي من طراز فريد يمتلك قواعد اللعبة بمهارة، ولكن انحيازه للمسرح التجاري والعمل فيه سنوات طويلة فرض عليه شروط هذا النوع من المسرح، الذي يرغب في الجذب الجماهيري ودغدغة مشاعر المتفرج، من خلال الخطاب المباشرة وتسطيح الرؤية في أحيان كثيرة على الرغم من الموضوعات الهامة التي تناولها هذا الكاتب في أعمال كثيرة، ناهيك عن ألعاب المخرجين ونزوات الممثلين في القطاع التجاري، ولكن يظل لينين الرملي أهم من كتب للمسرح التجاري في مصر منذ السبعينات وحتى الآن.

لتنتهي مرحلة الشراكة بين لينين وصبحي ويدخل الأول مرحلة ثالثة في حياته المسرحية كانت قد بدأت بوادرها عام ٨٨ حين قدم المسرح الكوميدي في القاهرة وهو من مسارح الدولة عرض -عفريت لكل مواطن -إخراج محمد أبوداود والذي تناول فيه لينين الرملي ظاهرة خطيرة في المجتمع المصري كانت قد بدأت في الظهور بقوة وهي _ الزار- وتناقش فكرة القرين اوالأخ الذي يعيش تحت الأرض ويبرر العرض تفشي هذه الأفكار والعودة إلى الشعوذة إلى الضغوط النفسية التي يعيشها المواطن

فيبدأ بمعاقبة نفسه بل والخصام معها وكانت هذه أزمة - راضي عبد السلام - بطل المسرحية فكيف ينتصر على نفسه قبل أن يواجه الآخرين وكيف..

وفي هذا الإطار تدور الأحداث حيث يناقش النص من خلال قواعد التحليل النفسي إنسان هذه المرحلة، وكتب فؤاد دواره عنها في ذلك الوقت قائلاً ( غير أن الذي نستطيع أن نقطع به بسهولة دون تحفظ أن الفكرة على طرافتها ليست جديدة على الأدب العالمي التي تذكرنا بها مسرحية،دكتور جيكل ومستر هايد للكاتب الانجليزي روبرت لويس وكذلك مسرحية هارفي للكاتبة الأمريكية ميري تشيس) وقارن بين الشخصيات وأفعالها عند لينين والآخرين، وقد

تكرر هذا في أعمال لينين كثيراً.
وجاءت مسرحية أهلاً يا بكوات عام ٨٩ في المسرح القومي حدثاً مدوياً وقيل أنها حققت أعلى إيرادات في تاريخ المسرح القومي منذ الثلاثينات وحتى الآن، وتخلى لينين الرملي تماماً في هذه المسرحية عن شروط المسرح التجاري وكانت الرسالة من العيار الثقيل حين عاد بنادر وبرهان مائتي عام إلى الوراء ليهبطا إلى عصر المماليك ويشن هجوماً عنيفاً على الماضي بكل مفرداته ويحطم قدسيته الراسخة في الأذهان ويبرز ما كان يتمتع به من جهل وتخلف وعداء واضح للمرأة وانحياز صريح للشعوذة والغيبيات لتقدم المسرحية إلى جانب الرسالة الفكرية متعة وإثارة لتنجح المعادلة ربما للمرة الأولى مع لينين الرملي ويطرح أسئلة الواقع في إطار كوميدي فعلى الرغم من الرسالة الفكرية الواضحة إلا أن اختيار القالب الفنتازي لها جعل الرسالة تنال اعجاب الجماهير بكل مستوياتها الثقافية ومن خلال العودة إلى الماضي يحاكم الحاضر ولا يعفى الماضي والتشبث به من المسؤولية. وتتوالى أعماله في مسرح الدولة ويقدم المسرح الكوميدي (اللهم أجعله خير) عام ٩٧ حيث يلجأ إلى فنتازيا أخرى وهي مصادرة الأحلام ورقابتها حتى تضمن الدولة سيطرتها على المواطنين وتبدأ المسرحية والمواطن – سراج– يصحو من نومه بعد حلم طويل ويفاجأ بالشرطة تدق بابه ويتم القبض عليه وتهمته الحلم الذي راوده الليلة الماضية، وتقص عله الشرطة تفاصيل الحلم حيث أنه أهان مسؤولا كبيرا في حلمه وأيضاً طارح خطيبته الغرام وهذا فعل فاضح يجب أن يحاكم عليه أيضا، فالدولة تراقب الأحلام عن طريق جهاز يلتقط ترددات المخ بمساعدة الكمبيوتر ويتم تسجيل الحلم على شريط فيديو حتى تتمكن الدولة من مراقبة الأحلام التي تشكل خطراً عليها، فبين الواقع والفنتازيا تجسد محاكمة المواطن سراج فساد السلطة والأنظمة الديكتاتورية، ورغم اعجابي بالفكرة ومعالجتها إلا أنني لم أستطع أن أمنع نفسي من تذكر رواية الكاتب الألباني إسماعيل كادرية (قصر الأحلام) والمقارنة بينها وبين المسرحيةحين اعتمد بناء الرواية على الحلم من خلال بنية خيالية حيث خصصت الدولة وزارة للأحلام لمعرفة ما يدور في مخيلة الرعية، إذ يتم تقديم أحلام الشعب إلى هذه الوزارة وتصنيفها لاختيار الحلم الأقصى الذي سوف ينال الجائزة، وتدور الأحداث في أجواء أسطورية مفعمة بالرموز والدلالات التي تتناسب وفكرة مصادرة ما لا يصادر ومراقبة ما لا يراقب، ومع هذا كانت هذه المرحلة هي الأهم في أعمال لينين الرملي.

أكثر من أربعين مسرحية قدمها لينين الرملي معظمها للمسرح التجاري، وليس هذا فقط بل قام بإخراج عملين من أعماله الأول (سلام النساء) المأخوذة عن ليستراتي لأريستوفاني عام ٢٠٠٤ والثانية (اخلعوا الأقنعة) وهذه كانت آخر مسرحياته. بالإضافة إلى عدد من الأفلام السينمائية بدأت منذ السبعينات ومعظمها يدور في نفس الإطار الكوميدي والسخرية من بعض الظواهر في المجتمع.

ربما صورة المسرح المصري في السبعينات وموقف الدولة منه دفعت لينين الرملي إلى الدخول بقوة إلى حلبة المسرح التجاري والذي فرض عليه بدوره شروطاً خاصة، ولكنه فيما بعد دخل مرحلة جديدة تخلصت في أغلبها من هذه الشروط، وربما اختار هو بنفسه هذا النهج ككاتب كوميدي يرغب في الوصول إلى الكوميديا الجماهيرية وقد حققها، في كل الأحوال و سيظل لينين ظاهرة في كتابة الدراما الكوميديه يتفق معه البعض ويختلف البعض الآخر لكنه حقق تأثيراً اجتماعياً ملموساً من خلال أعماله. وجاء حصوله على جائزة الأمير كلاوس من هولندا لما حققه من تأثير اجتماعي في المجتمع المصري من خلال الأعمال الكوميدية.



# الكشف والإخفاء

## «في فن سامية أنجنير»



استقبلت جمعية الفنون التشكيلية معرض الفنانة سامية أنجنير في مطلع أبريل الماضي بالكثير من الاهتمام نظرا للطرح الجديد الذي خرجت به الفنانة بعد اختفائها لمدة تقارب العشرين عاما. والدكتورة سامية أنجنير أستاذ مساعد للتربية الفنية بقسم الاعلام والسياحة والفنون بجامعة البحرين. وهي من مواليد المنامة، حاصلة على دكتوراة في التربية الفنية والفنون الجميلة من جامعة Pennsylvania State University بالولايات المتحدة عام ١٩٩٢ وماجستير من جامعة Bristol ببريطانيا عام ١٩٨٣، ودورات في الطباعة والسيراميك ١٩٧٤ ببريطانيا.

التحقت بجامعة البحرين عام ١٩٨٢ كأستاذ للتربية الفنية، وشاركت في عدد من المعارض المحلية والعالمية بين عام ١٩٧٠ وعام ١٩٨٠. كان رجوع الفنانة سامية أنجنير إلى الساحة البحرينية الفنية يعلن عن تجربة فنية فلسفية متفردة هي في حاجة إلى أن ترى النور. لقد ترددت الفنانة سامية كثيرا قبل أن تفاجيء الجمهور البحريني بموضوع شديد الجرأة وهو ما عبر عنه عدد من الفنانين البحرينيين المتميزين على هامش المعرض في يوم الافتتاح ومن بينهم الفنان ابراهيم بوسعد والفنان علي المحميد وغيرهما.

**هـدى المطاوعة**

باحثة وأكاديمية من البحرين

لقد استخدمت الفنانة خامات من البيئة المحلية بأسلوب في غاية التفرد، ووظفت توظيفا إبداعيا جديدا على نحو ما نجده في لوحة ورقة اللوز الجافة بخفتها عاكسة بذلك طبقات من المعاني الفلسفية التي تبوح بقوة رسالة الفنانة سامية في هذا المعرض . كما أن ورقة اللوز هذه تجسد الكشف والإخفاء بصورة ذكية توشي بمفهموم صوفي موارب. هذه النظرة الصوفية في عنوان المعرض لاحظها بعض الفنانين وأكدها الدكتور اسماعيل الربيعي، أستاذ اللغة العربية بجامعة البحرين حينما كان يتنقل بين زوايا المعرض إبان الافتتاح.

توحي ورقة اللوز المستخدمة في ٣٤ وحدة متماثلة ومتنوعة في الآن ذاته بمعانٍ متوازية ومترادفة كما تظهر الطبقات السيميائية التي يجسدها رداء المرأة البحرينية التقليدي «العباءة الخليجية» وعلاقة هذا الرمز بالثقافة والدين والتقاليد وبجدلية العلاقة بين المرأة والرجل كقطبين متلازمين ومتكاملين ومتنافرين في الوقت ذاته بفعل علاقات القوى ومركزية الذات بالنسبة إلى الآخر.

يثير معرض سامية انجنير المعنى الجدلي الذي يتضمنه مفهوم العباءة البحرينية التقليدية بالنسبة إلى البيئة المحلية وبالنسبة إلى الآخر الخارج عن هذه البيئة. فمن وجهة نظر تقليدية محلية قد تعبر العباءة البحرينية عن الانتماء والولاء للتقاليد البحرينية الإسلامية و الرضوخ للنظام الأبوي او البطريقي الذي يجير جسد المرأة لصالح الرجل في الوقت الذي تتضمن فيه هذه الرمزية بالمقابل الجسد الآخر الحر الطليق الذي يستعرض نموه وفحولته في ظل استحسان التقاليد ذاتها. أما الرؤية الأخرى التي قد يلمحها الآخر الغريب عن البيئة والتي تتطابق مع النظرة الغربية قد ترى في العباءة النسوية رمزا لاضطهاد المرأة وشرطا من شروط اخضاع جسدها لملكية الرجل وسيطرته عن طريق اثقالها بالقيود التي تعرقل حريتها و حركتها .

خارج - هذه - الجدلية المطروحة ، استطاعت الفنانة سامية أن تجسد خفة هذا الرداء الذي يتموج مع الريح والذي يكاد أن يتحول الى أجنحة قد تعطي للمرأة إحساسا بالحرية لا بالقيد. فورقة اللوز التي تخفي وتكشف جسد المرأة التي تقابل الداخل الى المعرض هي ورقة خريف.. ورقة الخريف بجفافها تتداعى لتحمل معها الكشف أو الانزياح من الطريق كما تنزاح الوريقات الجافة بفعل الريح ولعل الأمر نفسه مع العباءة التي كانت تشبه خفة أوراق الخريف بوصفها تنحسر بسهولة عن الجسد بفعل الريح.. وعلى الرغم من خفة هذه العباءة وشفافيتها ، إلا أنها مزدوجة المعنى... فأحيانا ترى الجسد منطلقا تحتها وأحيانا سجينا في كنفها لدرجة التعثر والسقوط وفقدان القدرة على الحركة في مواقف مختلفة جسدتها الفنانة تجسيدا بارعا من خلال استخدام فن تراثي قد اندثر مع الوقت وهو فن صناعة «الكردية» أو «الكرادي» وهي العرائس القطنية. وعلى الرغم من أن كلمة كردية قد تفيد بالتلاقح الثقافي الذي عاشته البحرين مع الشعوب المختلفة التي وطئت أرضها، أو الشعوب التي اختلط العرب الرحالة بها، إلا أن فن صناعة العرائس من القماش المحشو بالقطن صار من صميم البيئة البحرينية بمرور السنين. لقد كان الكثير من السيدات والصبايا البحرينيات يتقن هذه الصنعة الحميمة التي كانت تمتزج بالمحبة والدفء والجمال كونها تجسد علاقات المجتمع المتماسكة. ومع كل أسف لم يعد لهذا الفن أي أثر واستبدل بالدمى البلاستيكية التي تجسد الصبية الأمريكية الشقراء «باربي» أو «ساندي» مع كل مفردات حياتيهما التي لا تنتمي للثقافة البحرينية المتراكمة عبر قرون ، وبذلك فقد الأطفال بعض المفردات الحميمة التي ترتبط ببيئتهم ، وفقدت السيدات من كبار السن البهجة التي يستشعرنها عند قيامهن بصنع مثل هذه الدمى الجميلة التي يلبسنها أزياءهن التقليدية باستخدام البقايا من الأقمشة الملونة الزاهية لإهدائها إلى الحفيدات أو الصغيرات من بنات الأقارب والجيران.

أين الرجل؟

قد يتساءل زائر المعرض عن موقع الرجل في فن سامية أنجنير.. بينما احتلت المرأة كل المساحات في المعرض وغاب جسد الرجل فلماذا ؟ تتركنا الفنانة سامية أنجنير لنخمن الإجابة. هل يكمن الرجل في

العين التي تكشف ما تريد كشفه وتخفي ماتريد اخفاءه من حقيقة المرأة؟ ربما... فعنوان الكشف والإخفاء فيه الكثير من الاحتمالات التي تجيب عن هذا التساؤل..

الكشف والإخفاء هما أيضا يجسدان جدلية مزدوجة تفترض تفاعل الآخر الحاضر دائما في ذهن الفرد سواء شاء أم أبى. وعملية الكشف والإخفاء تفترض بالضرورة تواجد عين الرقيب التي هي أكثر حضورا في المعرض...هذا الرقيب ربما هو الرجل «الغائب الحاضر» في ذهن وواقع المرأة في كل اللحظات التي يتجلى فيها جسد المرأة بعريه أو بكشفه.. اذاً هناك حوار جدلي بين الكشف والإخفاء ضد خلفية ذكورية مهيمنة على الذاكرة.

والرجل موجود أيضا في الجزء الآخر المكمل للمعرض. فالرجل يقتحم ضجيج الأجساد بدون رتوش في شعر الفنانة سامية انجنير الذي ظهر لأول مرة وهي تقرأه بصوتها ليسمعه زوار المعرض. هنا تكتمل اللوحة ونرى الرجل الذي لم يجسد مباشرة في المعرض قد احتل معظم أو كل المساحات في شعرالفنانة سامية أنجنير. عندما تتحدث سامية عن وحدتها وأرقها.. نشعر بالمساحات الذي يحتلها الرجل في أعماق الفنانة... لا يمكن لامرأة أن تعلن عن أنوثتها إلا في محاورة جدلية مع ذكورة الآخر وإلا كيف يمكن أن تعرف الأشياء مادامت لا تعرف أضدادها أو الصور المقابلة لها ؟

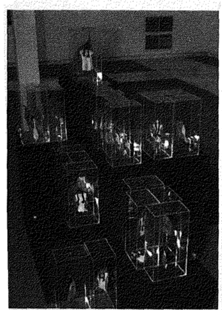
لشعر الفنانة أنجنير وقفة أخرى تتناولها بالعمق الذي تستحقه. إنما من الضروري أن نشير إلى أن وجود الرجل كان في معرض سامية أنجنير هو حضور عاطفي صاخب نسمعه في كلمات شعرها.. ونراه في العين المراقبة للوحات التي رسمتها وللمجسدات الفنية التي أبدعتها عن جسد المرأة وخصوبته.

لا نستطيع أن نقول ان كلمات سامية أنجنير نالت من الاهتمام - حين تم إشراكها في المعرض - ما تستحق ، مقارنة مثلا بتجربة «وجوه» التي فاجأنا بها الثلاثي المبدع قاسم حداد وإبراهيم بوسعد وخالد الشيخ وزادها جمالا أداء الشاعر أدونيس بصوته الفخم الذي رغم جماله كان له أثر رجعي بالنسبة الى تسويق العمل جماهيريا ، نظرا لاعتبارات تتعلق بالحقوق الفكرية واعتبارات أخرى تخص منتجي العمل مما جعله حصرا على النخبة وغير معروف أو متداول بالنسبة الى العموم... ان مقارنة تجربة سامية انجنير الثنائية مع تجربة «وجوه» الرباعية قد تكون مقارنة غير عادلة خاصة فيما يخص التزاوج المتقن بين الفنون الصوتية والسمعية والبصرية التي بدت في الفيديو الذي غامر بإخراجه الفنان عبدالله يوسف مستخدما خلفيته في فن السينماتوغرافيا والذي أضفى فيه على العمل بعدا إضافيا ضروريا بالنسبة إلى المتلقي الذي لم يعايش العمل وقت العرض ويستوعب التجربة المعقدة التي خاضها الفنانون الخمسة «قاسم حداد، وإبراهيم بوسعد ، وخالد الشيخ، وعبدالله يوسف ، وأدونيس.

وعلى الرغم من اختلاف التجربتين تجربة الكشف والاخفاء لسامية انجنير ووجوه كان من الممكن أن تأتي تجربة سامية الثنائية أكثر خصوبة لو كان الإخراج الفني للشعر والموسيقى نال العناية التي يستحقها. فالتقنيات الصوتية والموسيقية المستخدمة لإنتاج العمل كان ينقصها الاتقان ، فلم يسهم شعر سامية في إبراز جماليات العمل بالشكل المطلوب. قد يكون عامل الوقت ضروريا لنضج إخراج العمل الموسيقي بجانب العمل التشكيلي. ومع كل ذلك يبقى لنا أن نشيد بجرأة الفنانة على اقتحام المضمار الفني من أوسع أبوابه .

ان خروج سامية انجنير من دائرة التردد والإقدام على المجازفة بإعلان فنها شعرا وتشكيلا أمام الجمهور البحريني المحافظ يستحق بحد ذاته التصفيق. ويبقى أمام سامية أن تطرح تجربتها الشعرية مطبوعة أيضا لتلقى الاهتمام الذي تستحقه، خاصة وأنها قد أفرجت عن الهم الأكبر لها ألا وهو التجربة التشكيلية الخصبة التي عاشتها أكثر من ثلاثين عاما دون أن يتعرف عليها الجمهور.

والجمهور البحريني المتذوق للفن العالمي في حاجة الى أن يرى تجربة سامية انجنير كتجربة رائدة للكشف عن مواضيع وقيم يتردد الكثير من الفنانين البحرينيين في طرحها أمام الجمهور المحافظ. إن الخوف من مواجهة الآخر أو الخشية على الآخر من وقع الصدمة ، له



أيضا تبعاته التي تفقد الفنان فرصته نحو التطور والنضج. فلا يمكن للفنان أن ينمي ويطور فنه وأدواته بمعزل عن الجمهور. العين التي تخفي وتكشف ضرورية لنجاح تجربة انجنير وتجربة أي فنان آخر.

**الصلاة في محراب الجسد**

تدخل إلى المعرض فيصدمك طابور من الأجساد الأنثوية التي أعادت الفنانة ترتيبها لتجسد فلسفتها في الكشف والإخفاء. من خلال ٣٤ لوحة تجسد نساء من التراث البحريني تشبه أمهاتنا وجداتنا في صباهن حتى بعد منتصف القرن الماضي. ترى الثياب البحرينية البيضاء التي تدثر نساء يحملن وجوها بحرينية تحيطها هالة كثيفة مبهرة من الشعر الأسود الفاحم المظفر في جدائل طويلة مرتبة، بينما تحيط بالأجساد ورقة لوز خريفية قد لوحت بلونها الشمس. العباءة تصبح بلون الأرض وبلون أجنحة الطيور. إذ يتحول لون العباءة الأسود في الواقع إلى اللون الأسمر أو القمحي المحاكي للبشرة البحرينية. وكلاهما: لون الورقة الأخضر ولون البشرة البشرية قد تفاعل مع المؤثرات البيئية الطبيعية وأنتج لونا أقرب الى لون الأرض.

أصبحت العباءة خفيفة كجناح الفراشات. الأجنحة الهشة تثير الفضول، فهي لا تمكن المرأة من الطيران ولكنها تجعل احتمالات الانطلاق مفتوحة على الأفق وأحيانا تصطدم أحلام المرأة بالتحليق بالواقع المرير... أجنحة تهم لكنها لا تستطيع أن تحلق بالجسد على الرغم من جمالها الغامض...!

فماذا تريد سامية أنجنير أن تقول؟؟؟ هل المرأة التي يحلم بها رجل هذا المجتمع هي امرأة سجينة حلم بلا أجنحة؟ امرأة نقية طاهرة محاطة بالطهر والعفاف والبياض الناصع كالثلج يمثل هذا النقاء الشفاف... هذه المرأة الجميلة الوديعة للأسف هي امرأة غير فاعلة... تحاول أن تطير كما تصورها بعض المجسمات... تحلق وحيدة وتسقط من سماء الأحلام منكبة على الأرض، نراها تحاول أن تفرح وتزدهي بأنوثتها... لكنها تقع أرضا كسيرة الخاطر دون أن تجد من يجبر بخاطرها أو يعيد إليها القدرة على الوقوف مرفوعة الرأس... الثياب البيضاء الفضفاضة ... الجدائل الطويلة تجعل هذه المرأة أشبه بالحوريات الموعودات اللواتي يحلم بهم الرجال في جنة الخلد... لكن المرأة الحالمة في هذا العالم تظل عاجزة ووحيدة وغير فاعلة... تحلق وتسقط منكبة على وجهها بلا حراك..

في أربع وثلاثين لوحة تحكي سامية أنجنير قصة هذه المرأة المجلله بالنقاء والبياض.. المرأة سجينة الصندوق الزجاجي ذي اللون الشفاف الذي يذكر بسجن جدرانه من زجاج.. وتتداعى الى ذاكرة القارئ في نصوص سامية أنجنير التشكيلية صور ونصوص أخرى تتقاطع مع الصورة التي جسدتها الفنانة في معرض الكشف والاخفاء.. فمثلا يرى المتلقي المرأة المحجوزة في العلبة الزجاجية شبيهة بجوهرة أو ماسة كما يحلو للذاكرة الشعبية أن تراها.. وقد يراها الرائي أيضا كأسيرة في سجن غير مرئي ، يجعلها عاجزة عن البوح بأحلامها أو التعبير عن أحزانها.. أو ربما هذه المرأة المستحوذة أبدا على ذاكرة الرجل وذاكرة المجتمع بشكل عام تتحول في معرض سامية أنجنير الى تحفة ليرى المتفرج بوضوح أحلامها وطموحاتها ومحاولاتها المتواصلة للتحليق... كما يرى أيضا سقوطها وارتطامها بالأرض دون أن يحرك هذا الألم المتواصل أي ساكن في هذا الآخر المراوغ، الذي يحاول ألا يرى... إلا أنه يرى كل ما يحدث بوضوح.. وهنا أيضا تفاجئنا الفنانة بجدلية الكشف والاخفاء...

نساء ينهمرن كالمطر من بوابات خفية... نساء تنبثق منهمرة و متموجة كبحر من زوايا خفية مظلمة معتمة أحيانا ومضيئة أحيانا أخرى.. لكنها أجساد شفيفة تنساب بخفة وحنو وبدون ضجيج تماما كينابيع المياه العذبة التي كانت تزخر بها أرض دلمون ... نساء تنبثق من اليابسة ومن البحر وعلى جناح الريح وفي كل الأزمنة...نساء تملأ كل المساحات بأجسادهن العارية... لاترى عريهن النبيل.. فليس في الكشف فضح... هناك جسد وحسب... نساء طويلات... نساء قصيرات ... نساء نحيفات... نساء ممتلئات... لكنها أجساد مسالمة... لا تعلن حربا على أحد... مجرد أجساد كائنات بشرية جميلة تماثل أي كيانات جميلة أخرى

أبدعها الخالق سبحانه وتعالى فلماذا جسد المرأة يخيفنا إلى هذه الدرجة المرعبة... لماذا يحتل جسد المرأة في المخيلة البشرية كل هذه المساحات التي تؤرقنا؟

الإخفاء والكشف... الإخفاء يخفي وراءه الخوف من مواجهة المساحة التي يحتلها هذا الجسد الأنثوي في الذاكرة البشرية... والكشف هو ما تريد أدوات الفنانة أن تفضحه. لقد أبدعت الفنانة سامية انجنير مستفيدة من تركيب خامات بسيطة لتخرج بفن حديث قادر على احتلال مكانة لائقة وسط بحر الفن التشكيلي الغني. فن التركيب أصبح يأخذ طريقه في الانتشارعالميا خاصة في الثمانينات عندما أصبحت المعارض العالمية تحتفي بالتجارب الجديدة التي أضافها فن التركيب الى تاريخ الفن التشكيلي المعاصر. لم تعد المساحة المكانية مشكلة بالنسبة إلى الفنان التشكيلي. لقد أصبح بقدرة الفنان التشكيلي من خلال فن التركيب أن يقول ما يريد من خلال لوحة لا تتجاوز بضع سنتيمترات. وظفت الفنانة انجنير قدراتها وخبراتها الفنية في صياغة رسالتها العميقة من خلال السيطرة على أدواتها الفنية ببراعة وتمرس عبرت بهما عن قدرتها على التخاطب مع معطيات بيئتها والتعبير عنها كفنانة قديرة جديرة بأن تكون أستاذة للفن التشكيلي بجامعة البحرين.

**مشهد فني**

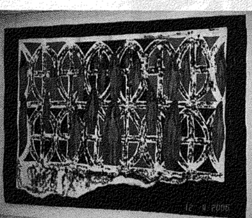
نساء محجوزات وراء أغشية حريرية أو وراء ستائر من الدانتيل الذي يبوح بقدر ما يخفي.. وراء البذخ المنمق تسجن أجساد النساء وحيدات ومهملات.. نساء ينهمرن مع معزوفات موسيقية كونية تشعر بها وكأنها تغلفك في كل زوايا المعرض.. سمفونية أجساد نسائية تنهمر من كل مكان فرادى وجماعات ... الجسد الذي يفصل عن الرأس في لوحة رائعة مجللة باللون الأحمر المثير.. وتوأم آخر مع هذه اللوحة التشكيلية الرائعة التي يتدرج فيها اللون الأحمر المثير المتوهج بدرجة صاخبة لا يملك المتذوق الا أن ينحني أمامها تقديرا... هنا يكمن السر... اللوحة الأخرى تحتل فيها علامة الاستفهام وهو الموضع نفسه الذي يحتله الرأس المفصول في اللوحة المجاورة.. المرأة المفكرة تظل لغزا... تظل رأسا بلا جسد... لماذا لا تستطيع عين الرجل الجمع بين الاثنين وكأن رأس المرأة يلغي جسدها عندما يتأجج بالفكر.. أو يلغي الجسد الفكر عندما يتأجج بالرغبة... لماذا يكون الرجل هو الذات وتكون المرأة موضوعا أزليا للتأمل دون أن يتحقق لها الذاتية الإنسانية الطبيعية التي يفترضها الرجل لنفسه؟

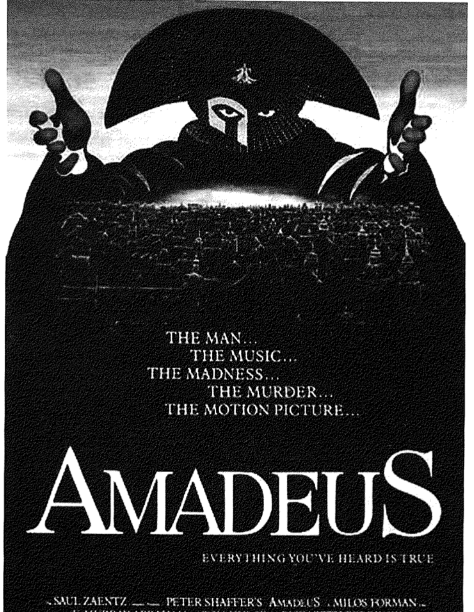
لماذا لا يستطيع الرجل أن يرى المرأة بوصفها انسانا يمتلك مقومات الإنسان الكريم... الإنسان الكامل الذي له الحق في الفكر وفي العاطفة... في أن يكون عقله مكملا لجسده تماما كما يتحقق بديهيا للرجل... لمذا هذه البداهة تحتاج الى جدل؟

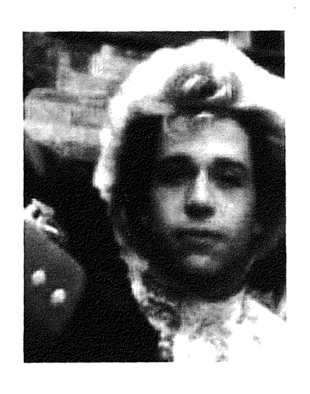
**ماذا تريد سامية أنجنير أن تقول؟**

ماذا تريد سامية أنجنير أن تقول؟؟؟ شئتم أم أبيتم.. الجسد الأنثوي سيطوق أعناقكم حتى تعترفوا بوجوده؟ لن تستطيعوا شجب الجسد بمجرد إخفائه جزئيا أو كليا؟؟ أنتم ترون الجسد.... ترونه بوضوح شديد حتى لو رميتم به داخل الأغطية الحالكة أو وراء الدهاليز المظلمة... أنتم فقط تتوجون هذا الجسد بقدر ما تريدون اخفاءه... انتم تكشفونه كلما ازددتم في إخفائه... هذه الحقيقة تريد الفنانة سامية انجنير كشفها دون زيف أو دون رتوش.. «هي صادقة حتى النخاع» كما وصفها البعض على هامش المعرض... وهي كذلك حتى في روتينها اليومي لدرجة ان بعض أصدقائها يخشى عليها من هذا الصدق الذي لا يهادن ولا يساوم في عالم لا يمكن أن ينجو فيه الا المهادنين!.

تعالوا أيها المتعبون... الجسد سيؤرقكم.... وأنا لا أملك لكم الا الكشف... فهل تغامرون برؤية الواقع المضحك أم تفضلون الإخفاء؟ سامية أنجنير... وصلت رسالتك... والثلاثون عاما التي ابتعدت فيها عن جمهورك جعلتك تبرعين في أدواتك... تنتصرين على المساحات التي تتطلبها اللوحة... تقولين ما تريدين بأسلوب في غاية الذكاء وفي غاية البساطة... تبوحين وتكشفين بكل تمكن واتقان وبراعة.. واحترام... فتحية لك.




THE MAN...
THE MUSIC...
THE MADNESS...
THE MURDER...
THE MOTION PICTURE...
AMADEUS
EVERYTHING YOU'VE HEARD IS TRUE
SAUL ZAENTZ PETER SHAFFER'S AMADEUS MILOS FORMAN
F. MURRAY ABRAHAM TOM HULCE ELIZABETH BERRIDGE
SIMON CALLOW ROY DOTRICE CHRISTINE EBERSOLE
JEFFREY JONES CHARLES KAY
MICHAEL HAUSMAN BERTIL OHLSSON MIROSLAV ONDRICEK
NEVILLE MARRINER PATRIZIA VON BRANDENSTEIN TWYLA THARP
PETER SHAFFER SAUL ZAENTZ MILOS FORMAN
ORION



# «أماديوس»

# AMADIUS

**سيناريو بيتر شافر**
**ترجمة: مها لطفي**

مترجمة من لبنان

يحتفل العالم كله هذه السنة بالذكرى المائتين والخمسين لولادة وولفغانغ أماديوس موزارت. وبعد مرور كل هذه السنين ما زال موزارت أحد أكثر الموسيقيين الذين يستمع العالم إليهم. فقد كتب خلال حياته القصيرة جداً، خمسا وثلاثين عاماً (ولد ٢٧ يناير ١٧٥٦ ومات ٥ ديسمبر ١٧٩١) ستمائة عمل موسيقي. ٤١ سيمفونية و٢٧ كونشرتو للبيانو. وتضمنت أوبراته ثلاثاً مشهورة جداً.. «زواج فيغارو»، «الناي السحري»، و«دون جيوفاني». كما اشتهر أيضاً بقداسه لراحة الموتى Requiem .

كتب أول سوناتا للبيانو في الرابعة من عمره. وكتب أول أوبرا في الثانية عشرة.

يعتبر البعض موزارت أهم مؤلف موسيقي عاش على هذه الأرض. فبينما تخصص معظم المؤلفين بأنواع معيّنة من المقطوعات، استطاع موزارت أن يخلق أعمالاً خالدة في كل نوع من أنواع الموسيقى تقريباً. موسيقى الصوت، الكونشرتو، موسيقى الحجرة، السيمفونيات، السوناتا والأوبرا.

ويسرّ مجلة «نزوى» أن تقدّم في هذه المناسبة الكبيرة سيناريو فيلم «أماديوس» لبيتر شافير الذي تدور أحداثه حول حياة هذا الموسيقي العظيم وأعماله.

السيناريو

**داخلي – السلالم المؤدية إلى غرفة استقبال ساليري العجوز – ليلاً ١٨٢٣**

ظلام شامل. نسمع صوتاً واضحاً لرجل عجوز يعاني من ألم شديد. إنه العجوز ساليري. يستخدم مزيجاً من اللغتين الإنجليزية والإيطالية.

ساليري العجوز: موزارت! موزارت! موزارت! سامحني

ينتشر ضوء خافت ينير الشاشة. يخبو ويضيء فنرى حاجزاً ومجموعة متّصلة من درجات سلّم من القرن الثاني عشر. ننظر إلى أسفل باتجاه حائط السلم من منظور الأرضية. في أعلى السلم يتقدم إلى الأمام شمعدان متفرّع يحمله خادم ساليري الخاص. بجانبه نرى طبّاخ ساليري يحمل طبقاً كبيراً مملوءاً بقطع كعك مسكّرة وبسكوت. الرجلان مضطربان بشكل يائس: الخادم نحيل في متوسط العمر بينما الطباخ إيطالي ممتلئ. الطقس بارد جداً. إنهما يلبسان شالات فوق ثياب النوم وقباقيب في أرجلها. يعدوان وهما يصعدان السلالم. ترسل الشموع ظلالها على جدران المنزل المتسلّخة. من الواضح أنه منزل قديم متهالك. تعدو قطة بسرعة بين ساقيهما عندما يصلان إلى باب غرفة الاستقبال.

يحاول الخادم فتح مقبض الباب. إنه مقفل. من خلفه يتابع الصوت ارتفاعه أكثر فأكثر.

ساليري العجوز: ارحمني قليلاً! أتوسل إليك. أتوسل إليك! إرحم رجلاً خاطئاً!

يقرع الخادم الباب بلطف. يتوقّف الصوت.

الخادم: افتح الباب، يا سيدي! أرجوك! كن طيباً الآن! لقد أتيناك بشيء خاص. شيء سوف تحبه.

سكوت.

الخادم: يا سيد ساليري! افتح الباب.. تعال الآن. كن طيباً!

يستمر صوت ساليري العجوز مرة ثانية، بعيداً الآن وأعلى من ذي قبل. نسمع صوتاً وكأنما شباك قد فتح.

ساليري العجوز: موزارت ! موزارت! موزارت! إني اعترف!! اسمع! إني أعترف!

ينظر الخادمان بعضهما إلى بعض نظرة حذر. يمد الخادم الشمعدان إلى الطباخ، ويتناول كعكة مسكّرة من الطبق متدحرجاً بأسرع ما يمكن على السلالم.

قطع إلى:

**خارجي – الشارع خارج منزل ساليري – فيينا – ليلاً.**

الشارع ممتلئ بالناس: عشر سيارات أجرة بسائقيها. خمسة أولاد، خمسة عشر شاباً، بوابان، خمسة عشر زوجاً من الراقصين ومزلجة مع ثلاثة كلاب. إنها ليلة عاصفة. يتساقط الثلج ويدور سريعاً حول المكان. يسير الناس على أقدامهم وهم يلفون معاطفهم الفضفاضة من حولهم. بعض هؤلاء متنزهون يلبسون ملابس فاخرة: يضعون أقنعة على وجوههم أو يعلقونها حول رقابهم، وكأنهم عائدون من حفلات. الآن، ينظرون إلى واجهة المنزل القديم. الشباك الموجود فوق الشارع مفتوح حيث يقف ساليري العجوز متوجّهاً إلى السماء: رجل حاد التقاطيع، أبيض الشعر إيطالي تجاوز السبعين من العمر، يلبس ثوباً ملطّخاً.

ساليري العجوز: موزارت! موزارت! لا أستطيع تحمل ذلك أكثر! أنا اعترف! أنا أعترف بما فعلت! أنا مذنب! أنا قتلتك! سيدي أنا أعترف! أنا قتلتك!

يفتح باب المنزل منفجراً. يركض الخادم وهو يحمل الكعك المسكر.

يلتقط الريح شاله.

ساليري العجوز: موزارت، سامحني(١) سامح قاتلك! الرحمة!(٢) سامح قاتلك! سامحني! سامح! سامح!

الخادم: (ينظر إلى أعلى باتجاه النافذة) لا بأس، يا سيدي! لقد سمعك! لقد سامحك! يريدك أن تدخل الآن وتغلق النافذة!

يحلق ساليري العجوز به. ويتوقّف بعض المارة الآن وهم يراقبون هذا المشهد.

الخادم: تعال يا سيدي أنظر ما الذي أحضرته لك ! لا أستطيع أن أعطيك إياه من هنا من الأسفل، هل أستطيع ذلك؟

ينظر ساليري العجوز نحوه بازدراء. ثم يستدير ويعود إلى غرفته، وقد أغلق النافذة بعنف. يحملق الرجل العجوز عبر الزجاج بمجموعة المراقبين الواقفين في الشارع. فيحملقون هم دورهم به مندهشين.

أحد الواقفين: من هذا؟

الخادم: لا أحد، يا سيدي. سوف يصبح أفضل. الرجل المسكين. إنه تعيس قليلاً، كما تعلم.

يشير بما يوحي أن الرجل فاقد للعقل، ويعود ويدخل إلى المنزل. يتابع المشاهدون حملقتهم.

قطع إلى:

**داخلي – الأرضية خارج غرفة استقبال ساليري – ليلاً.**

يقف الطبّاخ حاملاً الشمعدان في إحدى يديه وطبق الكعك في اليد الأخرى. يصل الخادم، لاهثاً.

الخادم: هل فتح الباب؟

يهزّ الطباخ رأسه خائفاً: كلا. يعيد الخادم قرع الباب.

الخادم: ها أنذا، يا سيدي. إفتح الباب الآن.

يأكل الكعك المسكر مما في يده، باستمتاع وبصوت عالٍ.

الخادم:ممم – هذا شيء جيدً! أنه من ألذ ما أكلت، صدقني! ياسيدي، إنك لا تعرف، ما تخسر! ممم!

نسمع صوت شيء يقع أرضاً في داخل غرفة النوم.

الخادم: هذا يكفي يا سيدي! إفتح!
نسمع صوت حشرجة رهيبة صادرة عن الحلق.
الخادم: إذا لم تفتح الباب، فسوف نأكل كل شيء. لن نترك شيئاً لك. ولن آتيك بالمزيد.
ينظر إلى أسفل. من أسفل الباب نرى دماً يسيل. يحملق الرجلان به مرعوبين. يقع طبق الكعك أرضاً من يد الخادم ويتكسر أشلاء.
يضع الشمعدان أرضاً. يركض الخادمان نحو الباب مرعوبين– مرة، إثنتين، ثلاث مرات– فيسقط القفل الضعيف. ويفتح الباب على مصراعيه.
تنطلق فوراً افتتاحيّة سيمفونية موزارت رقم ٢٥ (صول الصغير)(٣) عاصفة، مسعورة. نرى مايري الخدم.
قطع إلى:
**داخلي– غرفة استقبال ساليارى العجوز– ليلاً.**
ساليارى العجوز: منطرح أرضاً في بركة من الدماء وبيده موس حلاقة مفتوح. لقد قطع رقبته ولكنه ما زال حيّاً– يشير إليهم. يركضان نحوه. بالكاد نرى لمحة من الغرفة – كرسي قديم، مواقد قديمة مليئة بالكتب، بيانو، مبولة على الأرض– بينما يناضل الخادم والطباخ لرفع سيدهم العجوز وتضميد رقبته النازفة بفوطة.
قطع إلى:
**داخلي – قاعة رقص ليلاً.**
خمسة وعشرون زوجاً من الراقصين. عشرة خدم، فرقة موسيقية كاملة. بينما تبطئ الموسيقى قليلاً نرى حفلة راقصة ازدهرت في بداية ١٨٢٠.
قطع إلى:
**خارجي– شارع خارج منزل ساليارى– ليلاً.**
بينما تعود الموسيقى السريعة، نرى ساليارى العجوز محمولاً خارج بيته على حمالة يحملها مرافقان، ويضعانها في عربة يجرّها حصان تحت إشراف طبيب في متوسط عمره يرتدي قبعة عالية. انه الدكتور جولدين. يدخل إلى العربة بجانب مريضه. يستثير السائق الحصان بالسوط فتنطلق العربة عبر الثلج الذي ما زال يتساقط.
قطع إلى:
**خارجي– أربعة شوارع في فيينا.**
**داخلي العربة– ليلاً**
تنطلق العربة عبر شوارع المدينة المليئة بالثلج. داخل العربة نرى ساليارى العجوز ملفوفاً بالأغطية الصوفية، في نصف وعيه، يحمله ممرضو المستشفى. يحدّق الدكتور جولدن به حزيناً. تصل العربة خارج مستشفى فيينا العمومي.
قطع إلى:
**داخلي– ممر في المستشفى– بعد ظهر متأخر.**
ممر واسع أبيض نظيف. يسير عبره الدكتور جولدن وبرفقته رجل دين في حوالي الأربعين من العمر، مهتماً، ولكنه معتدّ قليلاً. إنه الأب فوجلر، قسيس المستشفى. وفي الممر الذي يسيران فيه نلاحظ العديد من المرضى.. بعضهم مضطرب عقلياً بوضوح. جميع المرضى يلبسون أثواباً كتانية بيضاء فضفاضة. يرتدي الدكتور جولدن معطفاً أسود قصيراً بينما يلبس فوجلر ثوب كاهن.
الدكتور جولدن : سوف يعيش. صعب جداً أن يقطع المرء عنقه. أصعب بكثير مما يتخيل الناس.
يقفان خارج أحد الأبواب.
الدكتور جولدن: لقد وصلنا. هل ترغب في أن أدخل معك؟
فوجلر: كلا، يا دكتور. شكراً.
يومئ فوجلر برأسه ويفتح الباب.
قطع إلى:
**داخلي– غرفة ساليارى العجوز في المستشفى– بعد ظهر متأخر.**
غرفة خالية– واحدة من أفضل الغرف المتوفرة في المستشفى العمومي. تحتوي على سرير، مائدة عليها شمعة، كراسي، بيانو صغير، ومن بدايات القرن التاسع عشر. بينما يدخل فودلر، ساليارى العجوز يجلس على كرسي متحرك، ينظر عبر النافذة. يدير ظهره نحونا. يغلق الكاهن الباب بهدوء خلفه.
فوجلر: أيها السيد ساليارى؟
يستدير ساليارى العجوز لينظر إليه. نرى أن رقبته قد لُفّت بشكل متخصص. يلبس ثياب المستشفى ويضع عليها الميدالية المدنية والسلسلة التي نرى فيما بعد أنها هدية الامبراطور له.
ساليارى العجوز: ماذا تريد؟
فوجلر: أنا الأب فوجلر. أنا القسيس هنا. اعتقدت أنك قد تحب التحدث إلى أحد.
ساليارى العجوز: عن ماذا؟
فوجلر: حاولت أن تنتحر. لا ريب أنك تذكر ذلك؟
ساليارى العجوز: وماذا إذاً؟
فوجلر: بنظر الرب هذه خطيئة.
ساليارى العجوز : ماذا تريد؟



فوجلر: هل تعرف أنك قد أخطأت؟ خطأً كبيراً.
ساليري العجوز: اتركني وشأني.
فوجلر: لا أستطيع أن أترك روحاً معذّبة.
ساليري العجوز: هل تعرف من أنا؟ لم تسمع في حياتك عني، أليس كذلك؟
فوجلر: هذا لا يهم. جميع الرجال متساوون أمام الخالق.
ساليري العجوز: هل هم كذلك؟
فوجلر: اعطني اعترافك. أمنحك غفران الرب.
ساليري العجوز: أنا لا أسعى إلى المغفرة.
فوجلر: يابني، هنالك شيء مخيف يغلف روحك. أنزل حمولتك وأفصح عنها لي. أنا هنا فقط من أجلك. أرجوك كلمني.
ساليري العجوز: إلى أي حد أنت ضليع بالموسيقى؟
فوجلر: أعرف قليلا. درستها في شبابي.
ساليري العجوز: أين؟
فوجلر: هنا في فيينا.
ساليري العجوز: إذا لا ريب أنك تعرف هذه.
يدير كرسيه باتجاه آلة البيانو، ويعزف لحناً غير معروف.
فوجلر: لا أستطيع القول أنني أعرف. ما هو؟
ساليري العجوز: أنا مندهش أنك لا تعرفه. كان لحناً مشهوراً جداً في أيامه. أنا كتبته. ما رأيك بهذا؟
يعزف لحناً آخر.
ساليري العجوز:وهذا حطّم المسرح عندما عزفناه لأول مرة.
يعزفه بحماس شديد.
قطع إلى:
**داخلي- مسرح دار أوبرا - ليلاً- ١٧٨٠.**
نرى مغنية السوبرانو الجميلة كاثرين كفاليري، وهي الآن في الرابعة والعشرين من العمر، تلبس ثوباً أسطورياً فارسياً متقناً وهي تغني على المسرح. إنها في نهاية إحدى مقطوعات ساليري المزركشة. الجمهور يهلّل بوحشية.
قطع إلى:
**داخلي- غرفة ساليري العجوز في المستشفى- بعد ظهر متأخر - ١٨٢٣.**
ساليري العجوز (يبعد يديه عن المفاتيح): حسناً؟
فوجلر: أنا آسف إنها ليست واضحة جداً.
ساليري العجوز:ألا تذكر أي قطعة من موسيقاي؟ كنت أشهر مؤلف في أوروبا عندما كنت أنت صبياً. كتبت أربعين أوبرا ماعدا الأشياء الأخرى. ما رأيك بهذه القطعة الصغيرة؟
بدهاء يقوم بعزف جزء من افتتاحية موزارت «أمسية موسيقية قصيرة»(٤). يهز الكاهن برأسه، يبتسم فجأة، ويهمهم قليلاً مع الموسيقى.
فوجلر: أوه، أعرف هذه! هذه جذابة! لم أكن أعرف أنك أنت الذي كتبتها.
ساليري العجوز: لم أفعل. أنها لموزارت. وولفجانج أماديوس موزارت. هل تعرف من هو ذاك؟
فوجلر: طبعاً. الشخص الذي تتهم نفسك بقتله.
ساليري العجوز:آه – هل سمعت هذا؟
فوجلر: كل فيينا سمعت ذلك.
ساليري العجوز( متحمّساً): وهل يصدقون هم ذلك؟
فوجلر: هل هذا صحيح؟
ساليري العجوز: هل تصدقه؟
فوجلر: وهل عليّ أن أفعل ذلك؟
وقفة طويلة. يحدّق ساليري من فوق الكاهن، وكأنه قد ضاع في عالمه الخاص.
فوجلر: بحق الرب يا بني، إذا كان لديك ما تعترف به، فافعل ذلك الآن! أعط نفسك شيئاً من السلام.
وقفة أخرى.
فوجلر: هل تسمعني؟
ساليري العجوز: لقد اغتيل، يا وأبتاه! موزارت! قتل بوحشية.
(توقّف).
فوجلر: (تقريبا بهمس) نعم؟ هل فعلت أنت ذلك؟
يستدير ساليري العجوز فجأة نحوه، نظرة تحمل براءة متناهية.
ساليري العجوز: كان معبودي ! لا أستطيع أن أذكر وقتاً لم أكن أعرف اسمه! عندما كنت في الرابعة عشرة كان قد بلغ الشهرة. حتى في لغناغو- أصغر مدينة في إيطاليا – سمعت عنه.
قطع إلى:
**خارجي- ساحة صغيرة في مدينة لومباردي الصغيرة الإيطالية نهاراً. ١٧٨٠.**
هنالك إثنا عشر صبياً وعشرون شاباً في الساحة. نرى ساليري ابن الرابعة عشرة معصوب العينين يلعب لعبة الغميضة مع أطفال إيطاليين آخرين، يتراكضون حول المكان تحت أشعة الشمس المشرقة ويضحكون.
ساليري العجوز: (صوت خارجي): كنت عندئذ ألعب ألعاباً صبيانية بينما كان هو يعزف للملوك والأباطرة. حتى وللبابا في روما.
قطع إلى:
**داخلي- صالون في الفاتيكان - نهاراً- ١٧٨٠.**
نرى موزارت الصبي ذا الست سنوات، معصوب العينين أيضا، يجلس على كرسي مزخرف فوق كومة من الكتب يعزف على البيانو- القيثاري أمام البابا ومجموعة من

الكرادلة وآخرون من رجال الكنيسة. بجانب الولد الصغير يقف ليوبولد والده يبتسم ابتسامة متكلفة وهو فخور.
ساليارى العجوز (صوت خارجي): أعترف أنني كنت حسوداً عندما كنت أسمع القصص التي تدور حوله. ليس عن الولد الذكي المعجزة نفسه، ولكن عن والده، الذي علمه كل شيء.

تنتهي المعزوفة، يغلق ليوبولد غطاء البيانو - القيثاري ويرفع ابنه الصغير ليقف عليه. يزيح موزارت العصابة عن وجهه فنرى وجهاً صغيراً شاحباً بعينين محملقتين. ينحني الأب والابن. يقوم ياور من اتباع البابا بتقديم علبة عطوس ذهبية لليوبولد بينما يقوم الكرادلة بالتهليل بما يناسب الحالة. ومن فوق هذا المشهد نسمع ساليارى العجوز يتكلم؟
ساليارى العجوز (صوت خارجي): والدي لم يكن يهتم بالموسيقى. كان يريدني فقط أن أكون تاجراً مثله. إنساناً مجهولاً مثله. عندما كنت أقول له أنني أتمنى أن أكون مثل موزارت كان يسألني، لماذا؟ هل تريد أن تكون قرداً مدرّباً؟ هل تريدني أن أجرك ورائي حول أوروبا كلها وكأنك مخلوق عجيب يعمل في سيرك؟ كيف أستطيع إخباره كم تعني الموسيقى لي؟
قطع إلى:

**خارجي- كنيسة ريفية في شمال إيطاليا- نهاراً- ١٧٨٥.**
موسيقى هادئة من الباروك الإيطالي - Stabat Mater Pergolesi,s تقوم بغنائها فرقة غنائية من الصبيان بمصاحبة الأورج. نرى من الخارج كنيسة من القرن السابع عشر مستقرة داخل موقع طبيعي في لومباردي. حقول مشمسة، طريق مغبر ابيض وأشجار حور.
قطع إلى:

**داخلي- كنيسة في ليغناغو- نهاراً ١٧٨٠.**
تستمر الموسيقى وترتفع. نرى الصبي ساليارى ذا الاثني عشر عاماً. يجلس بين والديه الممتلئين الهادئين بين جموع المصلين يستمع بنشوة. والده ثقيل النظرات، معتد بنفسه لا يهتم بالموسيقى كما هو واضح. مسيح ضخم صارم الوجه معلّق علي الصليب فوق المذبح. الشموع مضاءة تحت صورته.
ساليارى العجوز (صوت خارجي): حتى في ذلك الحين كنت أصاب بالدوار إذا ما تعرّضت لرذاذ من النوتة الموسيقية ويكاد يغمى عليّ.
يسقط الصبي راكعاً على ركبته. وكذلك يفعل أهله وباقي أفراد المصلّين. أخذ يحدّق في المسيح الذي بدوره حدّق به.
ساليارى العجوز(صوت خارجي): بينما كان والدي يصلي جاداً إلى الرب ليحمي التجارة كنت اقدّم سراً أكثر صلاة كبرياء يمكن لصبي أن يفكر بها. يا إلهي، اجعل مني مؤلفاً موسيقيا عظيماً! دعني احتفل بمجدك عبر الموسيقى- وبذلك أصبح ممجداً بذاتي. اجعلني مشهوراً في العالم يا إلهي الحبيب! اجعلني خالداً! بعد أن أموت ليذكر الناس اسمي بحب إلى الأبد لما كتبته! ومقابل ذلك أعطيك عفافي -إنتاجي، وأعمق تواضعي في كل ساعة من ساعات حياتي. ولسوف أساعد من حولي بكل قوتي. آمين! آمين!
تتصاعد الموسيقى إلى أعلى درجاتها. تتوهج الشموع. نرى المسيح عبر التوهّج ينظر إلى الصبي نظرة عطوفة.
سلياري العجوز(صوت خارجي): وهل تعرف ما حدث؛ معجزة!
قطع إلى:

**داخلي - غرفة الطعام في منزل ساليارى - نهاراً- ١٧٨٠.**
(لقطة مقرّبة) سمكة كبيرة مطبوخة موضوعة على طبق بورسلين سميك. تتراجع الكاميرا إلى الوراء لتظهر عائلة ساليارى على مائدة الغذاء.
يجلس الأب ساليارى في رأس المائدة وقد وضع تحت ذقنه فوطة.
الأم ساليارى تقطّع السمكة إلى أجزاء لتوزع عليهم. وحول المائدة أيضاً عمتان غير متزوجتين، تلبسان الأسود، وطبعاً الصبي الصغير.
يتسلم الأب ساليارى طبقه ويأخذ في تناول الطعام بفجع. فجأة هنالك شهيق - لقد بدأ يختنق بشدة بسبب عظمة سمك تنهض النساء جميعاً وتتجمعن حوله محاولين إنقاذه تارة بإبهامهم وتارة بلكمة، ولكن بلا جدوى. يتلاشى الأب ساليارى.
قطع إلى:



**داخلي- غرفة العجوز ساليارى في المستشفى- أواخر بعد الظهر١٨٢٣.**
ساليارى العجوز: فجأة مات الرجل. تماماً هكذا! وتغيرت حياتي إلى الأبد. قالت والدتي، اذهب. أدرس الموسيقى إذا كنت فعلاً تريد ذلك. انطلق! وهكذا انطلقت بأسرع ما أستطيع ولم أعد أرى إيطاليا مرة ثانية. طبعاً، عرفت أن الرب هو الذي رتب لي ذلك؛ كان ذلك واضحاً. في لحظة واحدة، وبينما كنت صبياً محبطاً في قرية مجهولة صغيرة إذا بي بعد لحظات في فيينا، مدينة الموسيقى وأنا في

السادسة عشرة من العمر أدرس باشراف جلوك!
يا أبتاه انه جلوك! هل تعلم من هو؟ أعظم مؤلف موسيقى في زمنه. وكان يحبني! هذه هي المعجزة. علمني كل ما يعرفه.
وعندما أصبحت جاهزاً، قام بتقديمي شخصياً للإمبراطور! الإمبراطور جوزيف- الملك الموسيقى ! خلال بضع سنوات أصبحت مؤلف البلاط.
أليس هذا أمراً لا يصدّق؟ المؤلف الإمبراطوري لدى جلالته! في الواقع الرجل لم يكن يملك إذناً موسيقية، ولكن ماذا يهم؟ كان يعبد موسيقاي، كان هذا كافياً. ليلة بعد أخرى كنت أجلس بقرب إمبراطور النمسا جنباً إلى جنب نعزف ثنائيات، أصحح قراءة جلالته البصرية. قل لي، لو كنت مكاني، ألم تكن لتعتقد أن الرب قد تقبّل صلواتك؟ وصدقني لقد شرّفت ذلك. كنت مثالاً للفضيلة. أبعدت يداي عن النساء، وكنت أعمل ساعات طويلة يومياً في تعليم الطلاب. معظمهم دون لقاء، وأجلس في لجان لا حصر لها لمساعدة الموسيقيين الفقراء- عمل وعمل،و عمل. كانت هذه كل حياتي. وكانت رائعة! كان الجميع يحبني. وأنا أحببت نفسي. كنت أكثر الموسيقيين نجاحاً في فيينا. وأكثرهم سعادة. حتى جاء هو. موزارت.
قطع إلى:
**داخلي- منزل رئيس أساقفه سالزبورج - فيينا- نهاراً - ١٧٨٠.**
غرفة فخمة مزدحمة بالضيوف. فريق من الموسيقيين الغجر يعزفون في الخلفية. ثلاثة عشر موسيقياً من أفراد أوركسترا رئيس الأساقفة- جميعهم عازفو أدوات نفخ تعود إلى القرن الثامن عشر: مزامير وأبواق.. إلخ يلبسون ملابس مستخدميهم الخاصة - يقومون بعزف الموسيقى في أماكن مخصصة للوقوف في إحدى نهايات الغرفة. وفي النهاية الأخرى كرسي ضخم مزركش عليه ذراع كبير أساقفة سالزبورج. مجموعة من الرجال واقفة، تتكلم، تتهيأ لتجلس في صفوف الكراسي وتستمع إلى الحفلة الموسيقية.
سالياري العجوز (صوت خارجي): في أحد الأيام جاء إلى فيينا ليعزف شيئاً من موسيقاه في منزل مستخدمه، الأمير- كبير أساقفة سالزبورج. لقد ذهبت إلى هناك من باب الفضول لأراه. تلك الليلة غيّرت حياتي.
نرى سالياري في الواحد والثلاثين من العمر. رجل نظيف مهندم بعناية يلبس ثياباً سوداء محترمة وقميصاً أبيض نظيفاً يسير بين جموع الضيوف. نسير خلفه.
سالياري العجوز(صوت خارجي): بينما كنت أسير عبر قاعة الضيوف، كنت ألعب لعبة مع نفسي. هذا الرجل كتب أول كونشيرتو في سن الرابعة، وسيمفونيته الأولى في السابعة، وأوبرا كاملة في الثانية عشرة. هل هذا يبدو عليه؟ هل الموهبة مكتوبة على الوجه؟
نرى لقطات لشباب منسقي المظهر يحدّقون في سالياري وهو يتحرك بين الجموع.
سالياري العجوز(صوت خارجي): أي هؤلاء يمكن أن يكون هو؟
يتعرّف بعض الناس على سالياري فينحنون له باحترام. ثم فجأة يمّر بقربه خادم يحمل صينية كبيرة من الكعك والمعجنات. يتسمّر مباشرة عند رؤية هذه الملذات، ويتبع الخادم خارج غرفة الاستقبال الكبيرة.
قطع إلى:
**داخلي- ممر في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.**
يتابع الخادم خطاه، يحمل صينية المعجنات عالياً. يتبعه سالياري. يستدير الخادم نحو:
**داخلي- غرفة الطعام في القصر- نهاراً - ١٧٨٠.**
من منظور سالياري: موائد متعددة، مغطاة حتى الأرض محمّلة بأطباق متنوّعة من الحلويات. إنها في الواقع تصور سالياري عن الجنة! يضع الخادم الصينية التي يحملها على احدى الموائد ويغادر الغرفة.
**داخلي - ممر في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.**
يستدير سالياري بعيداً حتى لا يشاهد الخادم. بمجرد أن غادر الخادم تسلل سالياري إلى غرفة الطعام.
**داخلي- غرفة الطعام في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.**
يدخل سالياري الغرفة وينظر حوله بحذر. لعابه يسيل وهو ينظر إلى مرأى الحلوى الاحتفالي. تجتذب نظره بشكل خاص كومة كبيرة من كريات الشوكولاته مصفوفة على شكل ثمرة أناناس. يمد يده ليسرق كرة من هذه الكرات، ولكن في نفس اللحظة يسمع قهقهة باتجاهه. يختبئ خلف مائدة المعجنات.
تركض فتاة -كونستانزي- إلى الغرفة. تركض مباشرة عبرها وتختبئ خلف احدى الموائد.
بعد أن يسود صمت تام، يركض موزارت إلى الغرفة. يتوقف، ينظر حوله. إنه في السادسة والعشرين يلبس شعراً مستعاراً جميلاً ومعطفاً براقاً يحمل شعار كبير أساقفة سالزبورج. يبدو عليه الارتباك ، لقد اختفت كونستانزي. يستدير مرتبكا على وشك أن يغادر الغرفة، عندما تضيئ كونستانزي كفأرة صغيرة من تحت غطاء المائدة. فجأة يسقط موزارت على الأرض ويبدأ في الزحف فوق الأرض يموء ويهسهس مثل قطة عفريتة. يختفي موزارت تحت الغطاء بينما يراقبه سالياري المندهش. ومن الواضح أنه بعد ذلك يقفز فوق كونستانزي.
نسمع قهقهة عالية النبرة، تصبح فيما بعد الصفة المميزة

لموزارت طوال الفيلم.

قطع إلى:

**داخلي- غرفة الاستقبال في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.**

يجلس معظم الجمهور على المقاعد. الموسيقيون في أماكنهم يحملون آلات النفخ الغريبة الشكل الخاصة بهم. كل الشموع مشتعلة.

يظهر كبير الخدم ويطرق الأرض بعصاه داعياً الحضور للانتباه.

يدخل مباشرة كوللوريدو، الأمير- كبير أساقفة سالزبورج. إنه شخص قليل الحجم معتدٌ بنفسه، في حوالي الخمسين من العمر، يلبس شعراً مستعاراً يحيط به غطاء رأس قرمزي. يتبعه ياوره، الكونت آركو. يقف الجميع. يذهب كبير الأساقفة باتجاه عرشه ويجلس.يجلس ضيوفه أيضا. يعطي آركو الإشارة لتبدأ الموسيقى، فلا يحدث شيء. وبدلاً من ذلك، يقف أحد الموسيقيين من عازفي البوق ويتجه نحو الياور ويهمس في أذنه. آركو بدوره يهمس بأذن كبير الأساقفة.

آركو: موزارت غير موجود هنا.

كوللوريدو: أين هو؟

آركو: إنهم يبحثون عنه، نيافتك.

**داخلي- ممر في القصر- نهاراً-١٧٨٠.**

ثلاثة من الخدم يفتحون الأبواب. يقتسمون الغرف ويذهبون بعيداً عن الممر.

داخلي- غرف الاستقبال في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.

يستدير الضيوف وينظرون باتجاه كبير الأساقفة. الموسيقيون يراقبون. هنالك حيرة ووشوشة من التعليقات. يزم كبير الأساقفة شفته.

كوللوريدو (مخاطباً آركو): سوف نبدأ بدونه.

**داخلي- غرفة الطعام في القصر- نهاراً- ١٧٨٠.**

موزارت راكع على ركبته أمام غطاء المائدة الذي يصل إلى الأرض. كونستانزي موجودة تحته. نسمع قهقهتها وهو يتكلم.

موزارت: مياو ! مياو! فأرة - وأرة؟ إنها هرّة -ورّة، مخالب- وخالب. براثن- وراثن. انقضّ- امضي.

يمسك بكاحلها. تصرخ عالياً. يشدها من ساقها إلى الخارج.

كونستانزي: توقّف. توقّف!

يتدحرجان على الأرض. يدغدغها.

كونستانزي: توقف!

موزارت: أنا سوف ! أنا سوف! أنا سوف أتوقف عن ذلك- ببطء. انظري! ألا ترين، لقد توقفت. الآن سوف نعود. يحاول أن يشدها إلى تحت المائدة.

كونستانزي: كلا! كلا! كلا!

موزارت: نعم! إلى الخلف! إلى الخلف! اسمعي- ألا تعرفين أين أنت؟

كونستانزي: أين؟

موزارت: إننا في مقر ضراّط أساقفة(٥) سالزبورج.

كونستانزي: ضراط الأساقفة.

تضحك بسعادة قلبية، ثم تنادي كبير أساقفة خيالي.

كونستانزي: نيافتك، لدي ما أقوله لك، أريد أن أشتكي هذا الرجل.

موزارت: اذهبي فوراً، أخبريه. أخبريهم جميعاً. لن يفهموك علي أي حال.

كونستانزي: ولم لا؟

موزارت: لأن الأشياء هنا كلها تتجه إلى الخلف.

الناس تسير إلى الوراء، ترقص إلى الوراء، تغني إلى الوراء، وتتكلم إلى الوراء.

كونستانزي: هذا غباء.

موزارت لماذا؟ الناس تضرّط إلى الوراء

كونستانزي: هل تعتقد أن هذا مضحك؟

موزارت: نعم، أعتقد أنه شيء خارق. لقد قمت به لسنوات.

يقهقه إحدى قهقهاته العالية النبرة.

كونستانزي: آه، ها، ها، ها.

موزارت: sra- Im sick! Sra Im sick (٦)

كونستانزي: نعم، أنت كذلك. أنت مريض جداً.

موزارت: كلا، كلا.قوليها إلى الخلف. خراء - ذكاء.

Sra Im sick قوليها إلى الخلف!

كونستانزي: (تقوم بحلّها) sra- Im sick! تعني kiss my arse

موزارت: Em iram! Em iram

كونستانزي: كلا، لن ألعب هذه اللعبة.

موزارت: كلا، هذا شيء جدي. قوليها إلى الخلف.

كونستانزي:كلا!

موزارت: قوليها فقط -سوف ترين. إنها جادة جداً.

Em iram! Em iram

كونستانزي: Em-me Eram- marry (٧) كلا، كلا!

أنت شيطان -لن أتزوج شيطاناً. شيطانا قذرا فيما يتعلّق بهذا الأمر.

موزارت: ui- vol- I- tub

أي but I love you)

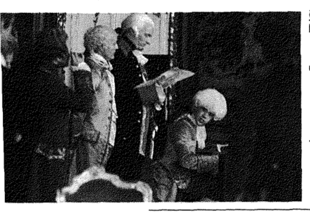
أي ولكنني أحبك

كونستانزي:

Tub-but I- tub but I vol- love

(but I love ui- you. I love you)

ولكنني أحبك.



فجأة تتحول الحالة إلى رقة متناهية فتقبله ويتعانقان، ثم يعود مرة ثانية فيفسد الجو.
موزارت: ما هذه ( Tish Im tee)
كونستانزي: ماذا؟
موزارت: ( Tish Im tee) (٨)
كونستانزي: -eat كلي
موزارت: نعم.
كونستانزي: كلي – آه.
تصدم بقوله فتضربه. في نفس اللحظة تبدأ الموسيقى في غرفة الاستقبال المجاورة. نسمع افتتاحية السيرناد لثلاث عشرة من آلات النفخ، كوشل.(٩)
موزارت موسيقاي! لقد بدأو! لقد بدأ وبدوني!
يقفز إلى الأمام أشعث الشعر والملمس ويركض خارج الغرفة. يراقبه – سالياري بدهشة وقرف.
قطع إلى:
**داخلي– ممر في القصر– نهاراً– ١٧٨٠.**
تعلو الموسيقى أكثر. يركض موزارت مسرعاً نحو غرفة الاستقبال الكبرى بعيداً عن غرفة الطعام، محاولاً ترتيب ثيابه وهو يسير.
**داخلي – غرفة الاستقبال – نهاراً– ١٧٨٠.**
يقود قائد موسيقي آلات النفخ، بشكل مؤقت، افتتاحية السيرناد. يستدير الضيوف عند ظهور موزارت الذي ينحني لكبير الأساقفة و يسير محاولاً التصرف باحترام باتجاه منصّة القاعة حيث تعزف فرقة آلات النفخ. يترك القائد مكانه للمؤلف ويتابع موزارت القيادة بسهولة.
تتسلل كونستانزي التي أصابها خجل عميق نحو الغرفة وتجلس في المؤخرة.
**داخلي– غرفة الطعام في القصر– نهاراً – ١٧٨٠.**
تتلاشى الموسيقى تدريجياً. يقف سالياري مصدوماً مما اختلس سمعه دون أن يقصد. بعد ثوان يتحرك منتشياً نحو الباب، فتذوب الموسيقى.
**داخلي– غرفة الاستقبال الكبرى– نهاراً– ١٧٨٠.**
يقود موزارت الأداجيو Adagio (١٠) من السيرناد ٣٦١.(١١)
يقود الثلاثة عشر من عازفي آلات النفخ. تبدأ افتتاحية الحركة المركّزة. يظهر سالياري على الباب في خلفية غرفة الاستقبال. يحدّق في موزارت غير مصدق عينيه.
سالياري العجوز (صوت خارجي): إذاً هذا هو! ذلك المخلوق المقهقه، القذر التفكير والذي كان قبل قليل يزحف على الأرض. موزارت. الظاهرة الأعجوبة التي سكنت اسطورتها صباي ولازمتني. شيء مستحيل.
ترتفع الموسيقى ويستمع إليها سالياري بعيون مغمضة، مندهشا سارحاً إلى عالم آخر– فجأة محاطاً بالصوت. وأخيراً تدوي تدريجيا وبعيداً وتتحول إلى تهليل،يفتح سالياري عينيه.
الجمهور مسروراً بشكل واضح. موزارت ينحني أمامه مسروراً أيضاً. ينهض كولوريدو فجأة ودون أن ينظر إلى موزارت أو يهلل يغادر الغرفة. يقترب كونت آركو من المؤلف. يستدير موزارت نحوه مهللاً.
آركو: اتبعني من فضلك. يريد كبير الأساقفة أن يقول لك شيئاً.
موزارت: حتماً!
يتبع آركو إلى خارج الغرفة، عبر جمهرة من المعجبين.
**داخلي– ممر آخر في القصر – نهاراً ١٧٨٠.**
يسير موزارت وآركو جنباً إلى جنب. يتجاوزان سالياري الذي أخذ يحدّق في موزارت مذهولاً. بعد أن يختفيا، يسرق الخطى باتجاه حاملة النوتة الموسيقية، غير قادر على ضبط نفسه.
موزارت: حسنا،أعتقد أن الأمور سارت بشكل حسن، ألا تعتقد ذلك؟
آركو: طبعاً.
موزارت: أهالي فيينا هؤلاء يعرفون حقاً الموسيقى الجيدة عندما يسمعونها.
آركو: نيافته غاضب منك جداً.
موزارت: ماذا تعني؟
يصلان إلى باب شقة كولوريدو الخاصة.
آركو: عليك أن تدخل إليه هنا وتطلب منه الصفح.
يفتح آركو الباب.
داخلي– غرفة كبير الأساقفة الخاصة – نهاراً ١٧٨٠.
يجلس كبير الأساقفة، يجيب على الأسئلة. بين هؤلاء مجموعة من النساء. يقترب آركو منه متذللاً.
آركو: نيافتك.
كولوريدو: آه، يا موزارت. لماذا؟
موزارت: لماذا ماذا، يا سيدي؟
كولوريدو: لماذا عليّ أن أهان أمام ضيوفي من قِبل أحد خدمي؟
موزارت: تهان؟
كولوريدو: كم من الاستثارات عليّ أن أتحمّل منك؟ كلما أزيدك عطاءً كلما تأخذ أكثر.
تشاهد الفرقة هذا المشهد باهتمام عميق.
موزارت: إذا كان نيافته غير راضٍ عني فيمكنه إنهاء خدماتي.
كولوريدو: أرغب إليك أن تعود فوراً إلى سالزبورج. والدك ينتظرك هناك بفارغ الصبر. سوف أقول لك

المزيد عندما أحضر.

موزارت: كلا، نيافتك! أعني بكل التواضع، لا. كنت أفضّل أن تصرفني من العمل. من الواضح أنني لا أنال الرضا.

كولوريدو: إذاً حاول أكثر، يا موزارت. ليس عندي النية بصرفك من العمل. سوف تبقى في خدمتي وتتعلم أن تعرف مكانك. اذهب الآن.

يمد يده ليقبلها. يفعل موزارت ذلك بلياقة غاضبة، ثم يغادر الغرفة. عندما يفتح الباب نرى:

**داخلي - ممر في القصر - نهاراً- ١٧٨٠.**

تقف مجموعة من الناس ممن حضروا الحفلة، من بينهم كونستانزي خارج الشقة الخاصة. وعند مغادرة المؤلف ينطلقون في تهليل مطوّل. فجأة يشعر موزارت بالسعادة. يفتح الباب على مصراعيه بحيث يتمكن الضيوف من النظر إلى داخل الشقة الخاصة حيث يجلس كبير الأساقفة - ويستطيع هو بدوره رؤيتهم. فيخيب أمل كولوريدو من هذا الاستقبال لمخدومه يبتسم وينحني بصعوبة عندما يجد نفسه مشمولا بهذا الترحيب.

يقف موزارت في الممر، بعيداً عن مرمى نظر كبير الأساقفة، منحنيا ومقهقها ومشجعاً على التهليل لكبير الأساقفة. ينزعج كولوريدو فجأة فيشير إلى آركو، الذي يخطو إلى الأمام ويغلق الباب، منهياً التهليل.

**داخلي- غرفة الاستقبال الكبيرة في القصر - نهاراً- ١٧٨٠.**

يقف سالياري في هذه الغرفة الشاسعة ينظر إلى النوتة الموسيقية الكاملة للسيريناد. يقلّب الصفحات عائداً إلى الحركة البطيئة. يستمع مباشرة مرة ثانية إلى أجزائها الغنائية.

لقطة مقرّبة، سالياري، يقرأ نوتة الأداجيو (الحركة البطيئة) بذهول لا إرادي. تعزف الموسيقى مترافقة مع وصفه لها.

سالياري العجوز (صوت خارجي) : خارقة للعادة. على الصفحة يبدو لا شيء. البداية بسيطة، تكاد تكون هزلية. مجرد نبض مزامير ذات أنبوبة خشبية(١٢) -بوق(١٣) مثل علبة عصير صدئة. ثم فجأة فوق كل هذا - مزمار(١٤)، نوتة فريدة معلقة هناك ثابتة في مكانها حتى تأخذ مكانها شبّابة(١٥) وتتحول إلى جملة موسيقية حلوة ممتعة لم تكن هذه قطعة من تأليف قرد. إنها موسيقى لم أسمع مثلها من قبل مليئة بتوق من نوع خاص، توق لا يمكن تحقيقه، لقد جعلني أرتجف. لقد بدا لي أنني كنت... أسمع صوت الرب.

فجأة تتوقف الموسيقى. يقف موزارت أمامه وهو يضع القطعة مكانها.

موزارت: سامحني!

يأخذ النوتة، ينحني ويتبختر برشاقة خارج الغرفة. يحدّق سالياري دون قصد بذلك الشخص الضئيل الحجم المرح.

سالياري العجوز (صوت خارجي) : ولكن لماذا؟

**داخلي- غرفة سالياري العجوز في المستشفى - ليلاً- ١٨٢٣.**

سالياري العجوز: لماذا؟ يختار الرب ولدا داعرا قذرا ليكون أداته؟ لم يكن هذا شيئا يصدّق! هذه القطعة لا ريب أنها وليدة صدفة. لابد أن تكون كذلك.

**داخلي- غرفة الطعام في القصر - نهاراً ١٧٨٠.**

يجلس الإمبراطور جوزيف (١٦) إلى المائدة، يأكل وجبة غذائه البسيطة ويشرب حليب الماعز. إنه رجل ذكي، أنيق في الأربعين من العمر، يلبس بدلة عسكرية. يقف حوله: ياوره الخاص جوهان فون ستراك، رجل قاسي المظهر مستقيم جداً. الكونت أورسيني روزنبرج، رجل بدين في الستين من العمر، معتدّ بمنصبه كمدير للأوبرا. البارون فون سويتين، أمين المكتبة الإمبراطوري: رجل وقور إلا إنه لطيف ومثقف في منتصف الخمسينيات. القائد الأول لجوقة المنشدين، جيسيب بونو: إيطالي جداً، متحلق وانتهازي في حوالي السبعين من العمر. وسالياري يلبس لباسا أسود محتشماً مثل العادة. وعلى مائدة جانبية اثنان من سكرتيرية الإمبراطور، يستخدمان أقلام الريش والمحابر يكتبان كل شيء مهم مما يقال.

جوزيف: إلى أي حد تجد موزارت جيداً؟

فون سويتن: إنه إنسان مميز، جلالتك. سمعت أوبرا كتبها الشهر الماضي، إنها خارقة للعادة وجدّية. «إيدومينو»، ملك كريت.

أورسيني - روزنبرج: تلك؛ أكثر قطعة متعبة. سمعتها أيضاً.

فون سويتن: متعبة؟

أورسيني روزنبرج: شاب يحاول التأثير أكثر مما تسمح امكانياته. الكثير من البهارات. الكثير من النوتات الموسيقية.

فون سويتن: جلالتك، أعتقد أن هذا العمل هو أكثر عمل واعد سمعته منذ سنوات.

جوزيف: آه- ها. حسناً، إذاً علينا أن نبذل بعض الجهد لنحصل عليه. بامكاننا أن نستخدم مؤلفاً ألمانياً جيداً في



فيينا بالتأكيد؟
فون ستراك: أنا موافق، جلالتك، ولكنني أخشى أن لا يكون هذا ممكناً. فالشاب مازال يعمل مع كبير الأساقفة.
جوزيف: يتقاضى مبلغاً زهيداً جداً، كما أتخيل. أنا متأكد أنه يمكن إغراؤه إذا ما تلقى عرضاً مناسباً. لنقل، أوبرا باللغة الألمانية لتقدم في مسرحنا الوطني.
فون سويتن: ممتاز، يا سيدي!
أورسيني روزنبرج: ولكن ليس بالألمانية، أتوسل إلى جلالتك! الإيطالية هي اللغة المناسبة للأوبرا. جميع الناس المثقفين يوافقون على هذا.
جوزيف: آه – ها، ماذا تقول أيها الياور؟
فون ستراك: برأيي أن الأوان قد آن لأن تكون لنا قطعة موسيقية بلغتنا الأم، يا سيدي، لغة ألمانية عادية من أجل أناس عاديين.
ينظر نظرة تحدٍّ نحو أورسيني – روزنبرج.
جوزيف: آه – ها – يا قائد الجوقة.
بونو: (بلكنة إيطالية) جلالتك، يجب أن أوافق Her Derretore (١٧)
الأوبرا فن إيطالي، رفيع المستوى. والألمانية تكون، عفواً، جلفة كثيراً للغناء.
جوزيف: آه– ها – يا مؤلف البلاط. ما قولك في هذا؟
ساليري: جلالتك. سيكون من شأنها إشعال غضب كبير الأساقفة فوق المعتاد – إذا ما كان هذا غرض جلالتك.
جوزيف: أنت خبيث، يا مؤلف البلاط. (بسرعة يتوجه نحو فون ستراك): أرغب في مقابلة هذا الشاب. أيها الياور – رتب لنا لقاءً لطيفاً للترحيب به.
فون ستراك: نعم، سيدي.
جوزيف: حسنا. هاك الأمر إذاً.
**داخلي– غرفة في شقة ساليري – نهاراً – ١٧٨٠.**
غرفة معتمة تستخدم كغرفة نوم ومكتب في آن.نرى سريراً ذا أربعة أعمدة. وكذلك رف موقد من الرخام علق عليه صليب جميل من خشب الزيتون، يحمل فوقه شكلاً لمسيح قاسي الملامح. مقابل هذا الشكل يجلس ساليري على مكتبه حيث تنتصب رزمة من أوراق الموسيقى، وأقلام ريش وحبر. على أحد جانبيه بيانو جيد مفتوح يجرّب عليه بين الفينة والأخرى بعض النغمات من اللحن العسكرى الذي يؤلفه، بصعوبة ويدوّن بعض النوتات بريشته وينكش شعره– الذي نراه، بدون شعر مستعار، مغطى بالبودرة.
سمع قرعا على الباب.
ساليري: من.
يسمح أحد الخدم لفتاة تدعى لورل بالدخول. فتاة من طبقة دنيا تظهر حاملة سلة بها صندوق مغطىً بفوطة. لقد جاءت تواً من دكان الخباز.
ساليري: آه! ها قد أتت. الآنسة لورل. صباح الخير.
لورل: صباح الخير ياسيدي.
ساليري: ما الذي أحضرته لي اليوم؟ دعيني أرى.
يزيح الفوطة بفجع ويرفع غطاء العلبة.
ساليري: آه – ها معكرون سيانا (١٨) – أكلتي المفضلة. وجهي شكري العميق للخباز؟
لورل: سأفعل ذلك.
يتناول بسكوتة ويأكل.
ساليري: شكراً. هل أنت جيدة اليوم. يا آنسة لورل؟
لورل: نعم. الشكر لك، يا سيدي.
ساليري: حسناً! حسناً(١٩)
تقوم ببعض حركات الاحترام وقد انتشت بالمديح، وأخذت تقهقه وهي تتوجه في طريقها. يعود ساليري ويستدير نحو عمله، وهو يمضغ.. يعزف سطراً كاملاً من لحنه العسكري.. يبتسم سعيداً بالنتيجة.
ساليري: شكراً، يا سيدي.
يحني رأسه للمسيح المعلق فوق المدفأة، ويبدأ في عزف اللحن العسكري كاملاً بما في ذلك الجملة الموسيقية التي أسعدته.
**داخلي – دكان بائع الشعر المستعار– فيينا– نهاراً – ١٧٨٠.**
يستمر اللحن العسكري على البيانو بينما نرى موزارت، جالساً أمام مرآة، يضع شعراً مستعاراً فاخراً. على جانبيه يقف بائعان. أحدهما يحمل شعراً مستعاراً آخر بنفس المستوى من الجودة. يخلع موزارت الشعر المستعار الأول ويعيده للبائع ليظهر شعره الأشقر، والذي يبدو مفتخراً به.
موزارت: والآخر.
يضع البائع الشعر المستعار الآخر على رأسه. يظهر موزارت في المرآة. وجه غير مقتنع.
موزارت: والآخر.
يخلعه ويأتي البائع الثاني ويضعه مع الأولى على رأسه.
موزارت: آه، الاثنان جميلان. لا أستطيع الاختيار. لماذا ليس لي رأسان؟
يأخذ بالقهقهة. تتوقف الموسيقى.
**داخلي غرفة الاستقبال الكبرى– القصر الملكي – نهاراً– ١٧٨٠.**
يفتح باب. نلمح في الغرفة الأخرى الإمبراطور جوزيف يودّع مجموعة من الضباط العسكريين يقفون حول مائدة.
جوزيف: جيّد، جيّد، جيّد.
يستدير ويدخل إلى غرفة الاستقبال حيث تنتظره مجموعة أخرى. تتألف من فون ستراك، أورسيني روزنبرج، بونو،

فون سويتن وساليري. تحتوي الغرفة على بضع كراسي مزركشة موزعة حول المكان وبيانو – قوي.
جوزيف: صباح الخير أيها السادة.
الجميع ينحني قائلاً، صباح الخير يا صاحب الجلالة!
جوزيف (مخاطباً فون ستراك) حسناً، ماذا في جعبتك لي اليوم؟
فون ستراك: جلالتك، السيد موزارت.
جوزيف: نعم، وماذا عنه؟
فون ستراك: إنه هنا.
جوزيف: آه. ها. حسناً. هاك. حسناً.
ساليري: جلالتك، أرجو أن لا تعتقد أنه غير مناسب، ولكنني قد كتبت لحناً عسكرياً صغيراً ترحيبياً على شرفه يخرج ورقة.
جوزيف: يا لها من فكرة جذابة. دعني أرى؟
ساليري(مناولاً إياها): إنها مجرد شيء تافه، طبعاً.
جوزيف: هل لي أن أجربه؟
ساليري: جلالتك.
يذهب الإمبراطور باتجاه الآلة. يجلس ويعزف الجزء الأول من اللحن.لا بأس به.
جوزيف: شيء مسرّ يا مؤلف البلاط. هل تسمح لي بعزفه عندما يدخل.
ساليري: إنك تغمرني بمزيد من الشرف، يا سيدي.
جوزيف: دعنا نستمع بشيء من المرح. (مخاطباً كبير الخدم) احضر لي السيد موزارت، من فضلك. ولكن ببطء. ببطء. أنا بحاجة إلى دقيقة من التمرين.
ينحني كبير الخدم ثم يذهب. يتقدم الإمبراطور ليتدرب على الموسيقى العسكرية. يعزف نوتة خاطئة.
ساليريك أن لا نشاز(١٩) جلالتك
جوزيف: آه. ها.

**داخلي– ممر في القصر – فيينا– نهاراً– ١٧٨٠.**

بعد أن تلقى كبير الخدم تعليماته حرفياً أخذ يمشي كالعسكر ولكن ببطء نحو باب غرفة الاستقبال، يتبعه موزارت المذهول، لابساً بتأنق واضح وعلى رأسه واحدة من قبعتي الشعر المستعار من عند مصفف الشعر.

**داخلي – غرفة الاستقبال الكبرى في القصر – نهاراً ١٧٨٠.**

ينهي جوزيف عزف الموسيقى العسكرية. يفتح الباب.
كبير الخدم: السيد موزارت.
يدخل موزارت متلهفاً. تبدأ الموسيقى العسكرية مباشرة يعزفها جلالته. يقف جميع من في البلاط. يستمعون بإعجاب. يعزف جوزيف جيداً. ولكنه يحدّق بشدة في النوتة. موزارت ما زال مندهشا، ينظر للمشهد، ولكنه لا يبدو مهتماً بالموسيقى بحد ذاتها. تنتهي ويصفق الجميع بتذلل وخنوع.
أورسيني – روزنبرج: برافو جلالتك.
فون ستراك: أحسنت، يا سيدي.
ينهض الإمبراطور سعيداً بنفسه. يخطف النوتة بسرعة من على الحامل ويبقى ممسكا بها في يده طوال المشهد.
جوزيف: أيها السادة، أيها السادة، لنخفف شيئاً من حماسنا. أتوسل إليكم. آه، موزارت.
يمد يده. يرمي موزارت نفسه على ركبته، ويقبّل اليد الملكية بحرارة مسبباً لجوزيف الإزعاج.
موزارت: جلالتك.
جوزيف: كلا، كلا، أرجوك أننا لسنا في مكان مقدّس.
(يرفع موزارت إلى أعلى) هل تعلم لقد تقابلنا قبل اليوم؟ في هذه الغرفة بالذات. ربما لن تتذكر ذلك، كنت في السادسة من العمر. (يوجّه كلامه للآخرين) كان يقوم بتقديم حفلة موسيقية عبقرية. وبينما كان ينهض عن الكرسي، انزلق أرضاً. شقيقتي أنطوانيت ساعدته على النهوض، وهل تعرفون ما فعل؟ قفز مباشرة بين ذراعيها وقال لها هل تتزوجين نعم أم لا؟
يخجل موزارت وينفجر في قهقهة متوحشة. يساعده جوزيف في الخروج من هذا الموقف.
جوزيف: أنت تعرف كل هؤلاء السادة، أنا متأكد.
فون ستراك وبونو يهزان رأسيهما.
جوزيف: البارون فون سويتن.
فون سويتن: أنا من المعجبين جدا بك، أيها الشاب. أهلاً.
موزارت: آه، شكراً لك.
جوزيف: مدير الأوبرا، كونت أورسيني – روزنبرج.
موزارت (ينحني بحماس): آه، سيدي، نعم! حصل لي الشرف، كلياً.
يهز أورسيني – روزنبرج رأسه بدون حماس.
جوزيف: وهاهنا مؤلف القصر العتيد، السيد ساليري.
ساليري (يأخذ يده ): أخيراً! يا لها من سعادة شديدة.
Diletto straodinario (٢٠)
موزارت: أنا أعرف أعمالك جيداً، يا سيدي.
هل تعلم أنني قد ألفت بعض التنويعات على أحد ألحانك؟
ساليري: حقاً؟ .
موزارت :
(Mia caro Adono)) (٢١)
ساليري: آه!
موزارت: لحن صغير



مضحك، ولكن أنتجت أشياء جيدة.

جوزيف: والآن لقد رد لك المجاملة. السيد ساليياري ألف ذلك اللحن العسكري تحية لقدومك.

موزارت (يتكلم كخبير): حقاً؟ أوه،

qrazie,signore!somo commosso!

Eun on ore per mo eccezionale compositore brillanes famossissimo! (٢٢)

ينحني بشكل متقن. ينحني ساليياري بطريقة جافة.

ساليياري: هذا يسعدني.

جوزيف: حسناً، ها هو ذا. والآن لنعد إلى العمل. أيها الشاب سوف نطلب نحن منك كتابة أوبرا. ما قولك؟

موزارت: جلالتك!

جوزيف(يخاطب موظفي البلاط): هل صوتنا أخيراً للغة الألمانية أم الإيطالية؟

أورسيني روزنبرج: حسنا، في الواقع، يا سيدي، إذا كنت تذكر لقد توجهنا في النهاية نحو الإيطالية.

فون ستراك: هل فعلنا؟

فون سويتن: لا أعتقد أننا قررنا ذلك أيها المدير.

موزارت: آه، ألمانية! ألمانية! أرجوكم لتكن باللغة الألمانية.

جوزيف: لماذا؟

موزارت: لأنني قد وجدت أروع كلماتها!

أورسيني روزنبرج: آه ؛ هل رأيتها.

موزارت: لا أعتقد أنك فعلت، يا سيدي المدير. ليس بعد. أعني، أنها جد- بالتأكيد، سوف أريك إياها فوراً.

أورسيني روزنبرج: أعتقد أنه من الأفضل لك ذلك.

جوزيف: حسناً، عن ماذا هي؟ أخبرنا القصة.

موزارت: إنها في الواقع مسلية جداً، جلالتك.

انها تقع – الشيء كله يقع في– في–

يتوقف قصيراً ويقهقه قليلاً.

جوزيف: نعم أين؟

موزارت: في حريم الباشا، جلالتك. سراي السلطان.

جوزيف: آه. ها.

أورسيني روزنبرج: تعني في تركيا؟

موزارت: بالضبط.

أورسيني روزنبرج: إذاً لماذا بالتحديد يجب أن تكون بالألمانية؟

موزارت: حسناً ليس بالتحديد. ممكن أن تكون باللغة التركية، إذا كنت تريد. أنا لا يهمني.

يقهقه ثانية. ينظر أورسيني – روزنبرج نحوه نظرة صارمة.

فون سويتن(بلطف): يا عزيزي، اللغة بالنهاية ليست النقطة.

هل تعتقد حقاً أن هذا الموضوع مناسب لمسرح قومي؟

موزارت: لمَ لا؟ أنه جذاب. أعني، أنني لن أظهر الخليلات وهن يستعرضن مالهن من! مالهن من! إنه ليس نصاً داعراً. (مخاطباً جوزيف) انه أخلاقي جداً، جلالتك. انه مليء بالفضائل الألمانية المحترمة. أقسم لك. كلياً.

جوزيف: حسنا، أنا سعيد لسماعي ذلك.

ساليياري: سامحني يا سيدي، ماذا تعتقد ستكون هذه؟ بما أنني أجنبي يسرّني أن أتعلم.

جوزيف: cattivo (٢٣) مرة ثانية، يا مؤلف البلاط. حسناً، أخبره يا موزارت سمِ لنا فضيلة ألمانية.

موزارت: الحب، يا سيدي.

ساليياري: آه، الحب! طبعاً نحن في إيطاليا لا نعرف شيئاً عن الحب.

القسم الإيطالي– أورسيني روزنبرج وبونو – يضحكون بتحفظ.

موزارت: كلا، لا أعتقد أنكم تفعلون، أعني عند مشاهدة الأوبرا الإيطالية، كل هؤلاء الرجال السويرانو يطلقون صرخاتهم. أزواج أغبياء بدناء يديرون عيونهم في محاجرها! ذلك ليس حباً– إنه زبالة.

توقف عن الكلام بسبب الإحراج. يقهقه بونو باستمتاع عصبي.

موزارت: جلالتك. اختر اللغة. وسوف تكون مهمتي أن أضعها في أفضل إطار موسيقي قدم لملك حتى الآن.

توقف. من الواضح أن جوزيف سعيد.

يومئ برأسه – لقد كان يريد هذه النتيجة كل الوقت.

يستدير ويتجه نحو للباب. الجميع يحنون رؤوسهم. عندئذ يدرك قيمة المخطوطة التي بين يديه.

جوزيف: آه، هذه لك.

موزارت لا يأخذها.

موزارت احتفظ بها، يا سيدي، إذا أردت ذلك. إنها الآن موجودة في رأسي.

جوزيف: ماذا؟ بعد أن سمعتها مرة فقط؟

موزارت: أعتقد ذلك يا سيدي، نعم.

يتوقف.

جوزيف: دعني أرى.

ينحني موزارت ويعيد المخطوطة للإمبراطور. ثم يذهب إلى البيانو ويجلس. الجميع ماعدا ساليياري يتجمعون حول المخطوطة التي في يد الملك. يعزف موزارت النصف الأول من الموسيقى العسكرية بدقة متناهية.

موزارت (مخاطباً ساليياري): الباقي تماماً كهذا أليس كذلك؟

يعزف النصف الأول مرة ثانية ولكنه يتوقف في منتصف الجملة الموسيقية، والتي يعيد عزفها بشكل غير مألوف.

موزارت:هذا لا يفي بالغرض، أليس كذلك؟
ينظر جميع من في البلاط إلى ساليارى.
موزارت: هل جرّبت هذا؟ ألا يزيد هذا عن الحد؟
يعزف جملة ثانية.
موزارت: أم هذا – نعم، هذا! أفضل.
يعزف جملة أخرى. يقوم بالتنويع والتغيير في الموسيقى أثناء العزف إلى أن تتحوّل إلى الموسيقى العسكرية التي استخدمت فيما بعد في «زواج فيجارو»، Non piu Andrai (٢٤) يعزفها بحماسة وحيوية متزايدتين وبراعة فنية فائقة. يتابع ساليارى وعلى وجهه ابتسامة ثابتة. يتابع جميع من في البلاط باندهاش. ينهي عزفه وقد حاز على مجد عظيم، يرفع يديه عن المفاتيح بحركة انتصار– ويبتسم ابتسامة عريضة.

**داخلي– غرفة نوم في شقة ساليارى– نهاراً– ١٧٨٠.**

نرى الصليب المصنوع من خشب الزيتون. يجلس ساليارى إلى مكتبه محدّقاً به.
ساليارى: يا أيها السيد الغبي.
يسمع قرعاً على الباب. لا يسمعه، ولكن يتابع جلوسه. قرع ثانٍ أعلى من ذي قبل.
ساليارى: نعم؟
تدخل لورل إلى الغرفة.
لور: السيدة كفاليارى هنا جاءت من أجل درسها، يا سيدي.
ساليارى: حسنا ( بالإيطالية).
ينهض ويدخل

**داخلي غرفة الموسيقى في شقة ساليارى – نهاراً –١٧٨٠.**

كاترينا كفاليارى: مغنية سوبرانو شابة شجاعة، في العشرين من العمر تنتظره لابسة ثوبا أنيقاً وعلى رأسها عمامة نسائية غريبة من الساتان تحمل ريشة. تخرج لورل. كفاليارى تنحني باحترام في حضرة الأستاذ.
ساليارى: صباح الخير.
كفاليارى (تأخذ وضعاً بعمامتها) حسناً؟ كيف تراها؟ إنها تركية. تقول لي مصففة شعري أن كل شيء سيكون تركياً هذا العام!
ساليارى: حقاً؟ ماذا قيل لك أيضاً اليوم؟! خبريني بعض ما يدور من كلام.
كفاليارى: حسناً، سمعت أنك قابلت السيد موزارت.
ساليارى: آه؟ الأنباء تنتقل بسرعة في فيينا.
كفاليارى: لقد أذن له بكتابة أوبرا. هل هذا صحيح؟
ساليارى: نعم.
كفاليارى: هل هنالك دور لي؟
ساليارى: كلا.
كفاليارى: كيف عرفت ذلك؟
ساليارى: حسناً حتى لو كان هنالك دور لك، فلا أظنك تريدين أن تعملي مع هذا الإنسان.
كفاليارى: ولم لا؟
ساليارى: حسناً، هل تعلمين أين المكان الذي ستدور فيه، يا عزيزتي؟
كفاليارى: أين؟
ساليارى: في حريم.
كفاليارى: ما هذا؟
ساليارى: بيت دعارة.
كفاليارى: آه.
ساليارى: بيت دعارة تركي
كفاليارى: تركي؟ آه، إذا كان تركياً، فهذا شيء مختلف. أريد أن أشارك به.
ساليارى: يا عزيزتي، لن يزيد من قيمتك وسمعتك في مختلف أنحاء فيينا كمغنية، أن تقومي بدور مومس تركي.
يجلس أمام البيانو.
كفاليارى: آه، حسناً ربما تستطيع أن تقوم بتعريفنا على أي حال.
ساليارى: ربما.
يعزف نغمة. تغنى هي سلماً موسيقياً، بمهارة.
يعزف نغمة أخرى. تبدأ سلّماً آخر، ثم تتوقّف.
كفاليارى: كيف يبدو؟
سالايرى: قد تصابين بخيبة أمل.
كفاليارى: لماذا.
ساليارى: الشكل والموهبة لا يتناسبان في كثير من الأحيان، يا كاترين.
كفاليارى: (بمرح وحيوية) الشكل لا يعنيني يا أستاذ. الموهبة فقط تهم امرأة لها ذوق رفيع.
يعزف النغمة مرة أخرى، بقوة. تغني كفاليارى سلّمها الموسيقي الثاني؛ ثم واحداً آخر، وآخر. تقوم بتمريناتها باجتهاد وبينما هي ترتفع بنغمة عالية طويلة تدخل من تحت المشاركة الأوركسترالية في منتصف (Marten Aller Arten) الهروب من الحريم»(٢٥) وتتغير الموسيقى من مجرد تمارين إلى ألحان وردية غاية في الزخرفة.
ومن على المغنية يتلاشى المشهد dissolve فنراها فجأة لم تعد فقط تلبس عمامة، ولكنها منقوشة تلبس كلّياً زيا تركياً فنجد أنفسنا على:

**داخلي– مسرح الأوبرا – فيينا – ١٧٨٠.**

بطلة الأوبرا، كفاليارى، تصرخ بأعلى صوتها منادية الباشا بتوبيخ وتحدٍّ.
المسرح ممتلئ بالمشاهدين الذين أتوا ليروا العرض بقيادة موزارت. من فوق البيان في وسط الأوركسترا – نلاحظ فون

ستراك، أورسيني روزنبرج، بونو وفون سويتن، جميعهم متحلقين حول الإمبراطور في مقصورة.

في مقصورة أخرى نرى سيدة في منتصف العمر ملابسها مبالغ فيها تصطحب معها ثلاث فتيات إحداهن كونستانزي. وهذه السيدة، هي السيدة وبر، مبتهجة خصوصاً لوجودها في المكان أصلاً. أما سالياري فليس كذلك. انه يجلس في مقصورة أخرى يشاهد المسرح ببروده.

تغني كفالياري (Marten aller Arten)

كفالياري: بما أنك عزمت، بما أنك عزمت، فبهدوء، ودون أن تثور، رحّب – بأي ألم أو أسى.

قيدني إذاً– أجبرني– قيدني إذاً – أجبرني!

اجرحني. كسّرني!! أقتلني.

أخيراً سيحررني الموت!

بعد بضع دقائق من هذا اللحن الرائع، وبينما يحدّق المؤلف والمغنية في بعضهما – يقود هو بإتقان من أجلها، وتتبع هي ضرباته بعيون طربة – تذوي الموسيقى – يتكلم سالياري بصوت خارجي.

سالياري العجوز (بصوت خارجي):هناك كانت. ليس لديّ أية فكرة أين التقيا – أو كيف – ومع ذلك فهي واقفة فوق المسرح ليراها الجميع، متباهية وكأنها عصفور غناء نهم. عشر دقائق من السلالم الموسيقية الشجية والتوقيعات المتعاقبة السريعة.

تطير كالصاروخ إلى أعلى ثم تسقط إلى أسفل مثل الألعاب النارية على أرض معرض.

ترتفع الموسيقى مرة ثانية للثلاثين فاصلة موسيقية الأخيرة من الأغنية.

كفالياري (تغني): سوف يحررني الموت أخيراً! سوف يحررني الموت أخيراً! الموت، سوف يحررني الموت!

قبل أن ينتهي الجزء الختامي للأوركسترا،

قطع إلى:

**داخلي – غرفة سالياري العجوز في المستشفى – ليلاً– ١٨٢٣.**

عبر النافذة نرى هبوط الليل.

سالياري العجوز:هل تفهم، كنت مغرماً بالفتاة. أو على الأقل كنت أشتهيها. لم أكن قديساً. لقد تطلب مني الأمر جهداً كبيراً لأحافظ علي قسمي. أقسم لك أنني لم ألمسها. وكذلك لم أكن أتحمل أن أفكر بأن أحداً يلمسها– وبالخصوص ذلك المخلوق.

قطع وعودة إلى:

داخلي – دار الأوبرا – فيينا – ليلاً– ١٧٨٠.

تنفجر الخاتمة التركية الرائعة «الاختطاف من الحريم» من أمامنا. يقف الممثلون العاملون في صف واحد على الخشبة. يقودهم موزارت بحماس سعيد.

مجموعة ممثلي «الاختطاف من الحريم» (يغنون):

ليعش الباشا سليم إلى الأبد!

الأبد، الأبد، الأبد، الأبد! مشرّفا

مشرّفا اسمه الملكي! مشرّفا اسمه

الملكي! ليشعّ حاجبه النبيل على الكون

المجد، المجد، الغني، الفرح والشهرة!

ليكرّم أسم الباشا سليم ليكرّم اسمه

اسمه الملكي! ليكرّم اسمه الملكي!

تسقط الستارة. الكثير من التهليل. يصفق الإمبراطور بحيوية شديدة ويتبع خطاه– رجال البلاط. تفتح الستارة. ويحيي موزارت المغنين وهم يردون له التحية. يقفز إلى خشبة المسرح ويقف بينهم. تسقط الستائر مرة ثانية بينما هم ينحنون تنزل السريات فتغمر القاعة بالضوء.

**داخلي– مسرح دار الأوبرا – فيينا – ليلاً– ١٧٨٠.**

تنزل الستائر، نسمع ضجيج المغنين المتحمسين وقد تحلقوا حول موزارت وكفالياري، يتبادل جميعهم الحديث بحماس. سكوت مباغت. نرى فجأة الإمبراطور يتقدم من الأجنحة، يشعّ حوله ضوء الشموع التي يحملها الخدم. يتبعه العديدون، منهم: فون ستراك، أورسيني– روزنبرج وفون سويتن. وكذلك سالياري.

يصطف المغنون. يقف جوزيف عند كفالياري التي تنحني له باحترام شديد.

جوزيف: لقد أحسنت يا سيدتي. أنت زينة لمسرحنا.

كفالياري:جلالتك.

جوزيف (مخاطباً سالياري) ولك أيضاً، يا مؤلف القصر. إن تلميذتك قد بيضت وجهك وكرمتك.

داخلي– ممر في خلفية المسرح – فيينا – ليلاً – ١٧٨٠.

السيدة وبر: دعنا نمر، من فضلك! دعنا نمر فوراً! نحن مع الإمبراطور.

خادم: أنا آسف، يا سيدتي. فهذا غير مسموح به.

السيدة وبر: هل تعرف من أنا؟ (مشيرة إلى كونستانزي) هذه ابنتي. أنا السيدة وبر. نحن ضيوف مميزون.

الخادم: أنا آسف، يا سيدتي، ولكن أعطيت أوامر.

السيدة وبر:نادي السيد موزارت! نادي السيد موزارت فوراً! هذا شيء لا يحتمل!

كونستانزي: أمي، من فضلك!

السيدة وبر: تابعي سيرك، يا كونستانزي. تجاهلي هذا الرجل. (تدفعها) تابعي سيرك، يا عزيزتي!

الخادم (يسد الطريق): أنا آسف، يا سيدتي، ولكن كلا! لا أستطيع أن أسمح لأحد بالمرور.

السيدة وبر: أيها الشاب، أنا لست غريبة عن المسرح. ولست

غير قادرة على الفعل الوقح.

قطع والعودة إلى:

**داخلي - مسرح دار الأوبرا - فيينا- ليلاً- ١٧٨٠.**

الجميع يحيّي كفالياري. يستدير الإمبراطور نحو موزارت.

جوزيف: حسناً، يا سيد موزارت! جهد جيد. تماماً كذلك. جهد ممتاز! لقد عرضت أمامنا شيئاً جديداً اليوم.

ينحني موزارت بهوَسْ، إنه في حالة حماس غير عادي.

موزارت: إنه جديد، إنه هكذا، أليس كذلك، يا سيدي؟

جوزيف: نعم، حتماً.

موزارت: وألماني؟

جوزيف: آه، نعم، بالمطلق. ألماني. لا شك في ذلك!

موزارت: إذا أنت أحببته؟ أنت فعلاً أحببته جلالتك.

جوزيف: طبعاً أحببته. إنه جيد جداً. بالطبع بين الفينة والأخرى - فقط بين الفينة والأخرى - يحمل لمسة من التنميق.

موزارت: ماذا تعني، يا سيدي؟

جوزيف: حسناً، أعني أحياناً يبدو وكأنه به، كيف أعبّر عن ذلك؟ (يتوقف أمام صعوبة؛ موجهاً كلامه لأورسيني روزنبرج) كيف يقول الإنسان ذلك، أيها المدير؟

أورسيني روزنبرج: كثير من النُوَتْ الموسيقية، جلالتك؟

جوزيف: بالضبط. عبّرت عنها بشكل جيّد. كثير من النُوتْ.

موزارت: أنا لا أفهم. هنالك عدد من النوتات كما هو مفروض أن يكون، جلالتك. لا أكثر ولا أقل.

جوزيف: يا عزيزي، هنالك في الحقيقة عدد كبير من النوت الموسيقية بحيث أن الأذن لا تستطيع سماعها خلال ليلة واحدة. أعتقد أنني محق في قول هذا، ألست كذلك، يا مؤلف القصر؟

سالياري:نعم! نعم! بالإجمال، نعم، جلالتك.

موزارت (مخاطباً سالياري):ولكن هذا سخيف.

جوزيف: يا عزيزي، أيها الشاب، لا تأخذ الأمر بقسوة. إن عملك عبقري. إنه نوعية مميزة من الأعمال. ولكن هنالك ببساطة نوتات زائدة، هذا كل شيء. احذف بعضها وسوف تصبح نموذجية.

موزارت: أية مجموعة قليلة تقترح، جلالتك؟

توقف. خجل جماعي.

جوزيف: حسناً. هذا هو الأمر.

في مثل هذا المشهد غير المريح ينفجر صوت ويتدفق حضور السيدة وبر كالفيضان إلى المسرح، يتبعها بناتها. الجميع يستدير ليرى هذا المشهد المدهش.

السيدة وبر: وولفي، وولفي، يا عزيزي!

تتحرك باتجاه موزارت وذراعاها مفتوحتان بحركة مسرحية غبية، ثم ترى الإمبراطور. تحملق به وكأنها منومة مغناطيسياً، فمها مفتوح وغير قادرة حتى على الأداء اللائق.

السيدة وبر: آه!

يتحرك موزارت إلى الأمام بسرعة.

موزارت: جلالتك، هذه هي السيدة وبر. إنها مالكة بيتي.

جوزيف: سررنا، سيدتي

السيدة وبر: آه، يا سيدي! يا له من شرف!و،و، وهؤلاء هن بناتي العزيزات. هذه كونستانزي. إنها خطيبة السيد موزارت.

تتقدم كونستانزي بفروض اللياقة. لقطة مقرّبة لكفالياري، مندهشة لسماع الأنباء. لقطة مقرّبة لسلياري، يتابعها وهي تسمعها.

جوزيف: حقاً؟ يا له من نبأ سار. هل لي أن أسأل متى ستتزوجان.

موزارت: حسناً - حسناً لم نتلق حتى الآن موافقة والدي، جلالتك. ليس بشكل عام. ليس كلياً.

يقهقه بدون ارتياح.

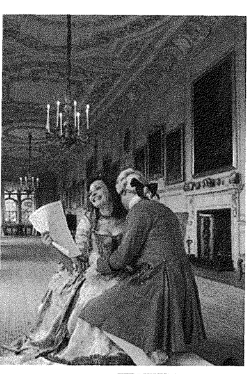
جوزيف: سامحني، ولكن كم عمرك؟

موزارت: ستة وعشرون.

جوزيف: حسناً نصيحتي لك أن تتزوج هذه السيدة الجذابة وتبقى معنا في فيينا.

السيدة وبر: ارأيت؟ ارأيت؟ لقد قلت له ذلك، جلالتك ولكنه لم يصغ لي.

تحدّق كفالياري في موزارت.



يحيد موزارت بسرعة نظره عنها.

السيدة وبر:آه، جلالتك، أنك تمنحنا نصيحة رائعة لا مثيل لها. نصيحة ملكية. أنا- أنا- هل أستطيع ؟

تحاول تقبيل اليد الملكية، ولكنها تسقط مغمى عليها. ينظر الإمبراطور متفحصاً إلى جسدها الملقى على الأرض ويخطو خطوة إلى الوراء.

جوزيف: حسناً. ها هو ذا. سنراك.

يومئ برأسه للجميع مسروراً ويغادر المسرح، مع كبير الياوران. الجميع ينحني.

تستدير كفالياري بنظرة متوحشة نحو موزارت وتترك

خشبة المسرح بالاتجاه المعاكس نحو غرفة ملابسها وهي تهزّ رأسها المزين بالريش. يراقب ساليارى المشهد. يبقى موزارت لثانية من الزمن حائراً ما بين أن يلحق بمغنية السوبرانو او يساعد السيدة وبر.

كونستانزي (مخاطبة موزارت) أحضر بعض الماء!

يركض بسرعة. تتحلق الفتيات حول السيدة وبر.

**داخلي- غرفة ملابس كفاليارى - ليلاً- ١٧٨٠.**

تجلس كاترينا إلى مرآتها تحترق غضباً. اللبيسة تخرج الدبابيس من شعرها المستعار بينما تحملق هي إلى الأمام. يدخل موزارت رأسه من فتحة الباب.

موزارت: كاترينا! سأخبرك بما سأفعله. سوف أكتب لك أغنية أخرى. شيء مذهل أكثر للفصل الثاني. عليّ أن أحضر بعض الماء. والدتها ملقاة على خشبة المسرح.

كفاليارى: لا تشغل بالك!

موزارت: ماذا

كفاليارى: لا تشغل بالك!

موزارت: سوف أعود في الحال

ينطلق بعيداً.

**داخلي - مسرح دار الأوبرا - فيينا- ليلاً - ١٧٨٠.**

كونستانزي وموزارت يشقان طريقهما بسرعة بين مجموعة من الممثلين يلبسون العمم والقفاطين، ومساعدو المسرح يحملون جزءاً من الثياب المخلوعة من «الاختطاف من الحريم». نرى كل ضوضاء المسرح الخلفي التي تحدث بعد العرض.

رجل من رجال الإطفاء يسير متجاوزاً موزارت يحمل دلواً من الماء. يختطفه موزارت منه ويشق طريقه بين الجموع متجهاً نحو السيدة وبر، التي مازالت ملقاة على خشبة المسرح.

يندفع موزارت بين الجموع المحيطة بها ويقذف بالماء على وجهها. تنتعش مباشرة بعد الصدمة. تساعدها كونستانزي لتنهض.

كونستانزي: هل أنت بخير؟

وبدلاً من أن تكون غاضبة، تبتسم السيدة وبر طربةً

السيدة وبر: آه، يا لها من أمسية! كم هو حكيم إمبراطورنا. آه، يا أولادي! (وفجأة وبخفة شديدة) الآن أريدك أن تكتب لوالدك تماما ما قاله جلالته.

تتابع الحركة دورانها حولهم.

موزارت: حقاً يجب أن تذهبي الآن إلى منزلك، أيتها السيدة وبر. لا ريب أن عربتك تنتظرك.

السيدة وبر: ولكن ألن تأخذنا أنت ؟

موزارت: عليّ أن أتكلم مع المغنين.

السيدة وبر: حسناً: سننتظرك. ولكن لا تأخذ كل الليل.

**داخلي- غرفة ملابس كفاليارى - ليلاً- ١٧٨٠.**

مازالت كفاليارى في ثياب المسرح، تسير إلى أعلى وإلى أسفل غاضبة.

كفاليارى: هل علمت؟ هل سمعت.

ساليارى: ماذا؟

كفاليارى: الزواج!

ساليارى: حسناً، وما شأنك في ذلك؟

كفاليارى: لا شيء! باستطاعته أن يتزوج من يشاء. لا يهمني الأمر بتاتاً.

تضبطه وهو ينظر إليها فتحاول أن تتمالك نفسها.

كفاليارى: كيف كنت أنا؟ قل لي بصدق؟

ساليارى: كنت سامية

كفاليارى: ما رأيك بالموسيقى؟

ساليارى: ماهرة جداً.

كفاليارى: تعني أنها لم تعجبك.

يدخل موزارت غير متوقع

موزارت : آوه، سامحني!

كفاليارى: هل ما زالت والدتها ملقاة على الأرض؟

موزارت: كلا، إنها بخير.

كفاليارى:لقد ارتحت جداً.

تجلس إلى مرآتها وتخلع شعرها المستعار.

ساليارى: عزيزي موزارت، تهاني القلبية.

موزارت: هل أحببتها إذاً؟

ساليارى: وكيف لي أن لا أفعل؟

موزارت: أنها حقاً أفضل موسيقى يمكن للإنسان أن يسمعها في فيينا اليوم. ألا توافق؟

كفاليارى:هل النوم معها ممتع؟

موزارت: ماذا؟

كفاليارى: أعتقد أنها فنانة في هذا المضمار. لأنه لا يوجد سبب آخر يجعلك تتزوج واحدة مثلها.

ينظر ساليارى مندهشاً. يقرع الباب

كفاليارى: أدخل.

يفتح الباب. تدخل كونستانزي.

كونستانزي: سامحوني، وولفي. والدتي لا تشعر بالراحة. هل باستطاعتنا المغادرة الآن؟

موزارت: حتماً.

كفاليارى: كلا، كلا، كلا. لا يمكنك أخذه الآن من هنا. هذه الليلة هي ليلته. ألن تعرفنا، يا وولفغانغ؟

موزارت: سامحينا، يا آنسة. ليلة سعيدة، يا سيدي.

يدفع موزارت كونستانزي بسرعة خارج الباب. تنظر كفاليارى إليهما بعد أن يذهبوا، يتحطم صوتها ويرتفع خارج إرادتها.

كفالياري: أنت حقاً مليء بالمفاجآت، ألست كذلك؟
أنت فعلاً خارق للعادة، أيها الخراء الحقير!
تستدير وتنهار، باكية من الغضب، نحو ذراعي سالياري.
نركز عليه.
سالياري العجوز (صوت خارجي): في تلك اللحظة أدركت دون أي شك أنه قد نال منها. هذا المخلوق قد استحوذ على الفتاة التي أحب.

**داخلي – غرفة سالياري العجوز في المستشفى – ليلاً– ١٨٢٠.**

يتكلم الرجل العجوز بانفعال إلى الكاهن.
ساليايري العجوز: لم يكن الأمر مفهوماً. ما الذي يريده الرب؟ هأنذا أنكر على نفسي كل الرغبات الطبيعية كي أستحق عطاء الرب، وهاك موزارت يغوص في كل الملذات في كافة الاتجاهات رغماً عن أنه خاطب على وشك الزواج! ولا يعنَّف إطلاقاً! هل من الممكن أن أكون أنا تحت التجربة؟ هل يتوقع الرب مني أن أمنح مغفرتي مقابل كل إساءة، مهما كانت مؤلمة؟ كان هذا ممكناً. واستوت الأمور ولكن لم هو؟ لماذا يستخدم موزارت ليعلمني دروساً في التواضع؟ امتلأ قلبي للنهاية بكراهية غريبة نحو ذلك الإنسان الضئيل. لأول مرة في حياتي بدأت تراودني أفكار عنيفة. لم أتمكن من كبحها.
فوجلر: هل حاولت؟
سالياري العجوز: كل يوم وفي بعض الأحيان لبضع ساعات كنت أصلي!

**داخلي– شقة سالياري – غرفة النوم– نهاراً – ١٧٨٠.**

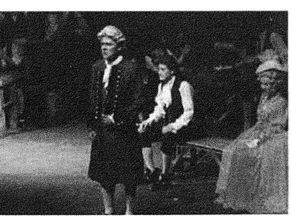
يركع سالياري الشاب يائساً أمام الصليب.
سالياري: أرجوك ! أرجوك! ابعث به بعيداً، ليعد إلى سالزبورج. من أجله كما من أجلي.
لقطة مقرَّبة للمسيح وهو يحدِّق من فوق الصليب.
قطع والعودة إلى:

**داخلي– قاعة الجمهور – قصر كبير الأساقفة – سالزبورج – نهاراً ١٧٨٠.**

نرى ليوبولد يركع الآن ليس عند الصليب ولكن عند كبير الأساقفة كوللوريدو الذي يجلس بلا إحساس على عرشه وإلى جانبه يجلس الكونت آركو. ليوبولد إنسان يائس، كان جميلاً يوماً ما وهو الآن يقارب الستين، وقد أصبح أقرب إلى صورة التابع المرافق للعرش.
كوللوريدو: كلا! لا أريد أن أعيده إليَّ.
ليوبولد: ولكنه بحاجة إليك. لحمايتك. ولتفهمك.
كوللوريدو: بصعوبة.
ليوبولد: آه، يا سيدي، نعم! انه على وشك أن يرتكب أكبر غلطة في حياته. فتاة صغيرة خليعة من فيينا تحاول أن تتحايل عليه ليتزوجها. أنا أعرف ابني. إنه أبسط من أن يرى الفخ – وليس هناك من يهتم به حقاً.
كوللوريدو: لست متفاجئاً. يبدو أن المال يهمه أكثر من الولاء أو الصداقة. لقد باع نفسه لفيينا. إذاً لندع فيينا تهتم بشؤونه.
ليوبولد: سيدي.
كوللوريدو: ابنك طفل لا يمتلك أية مبادئ، حسود ومغرور.
ليوبولد: نعم، سيدي، هذه هي الحقيقة. ولكن لا تلومه. الخطأ هو خطئي. كنت متساهلاً معه. ولكن ليس بعد ذلك. لن يحصل هذا مرة ثانية بتاتاً. أعدك! ألتمس منك – أن تدعني أحضره مرة ثانية إلى هنا. سأجعله يعطيك وعداً بأن يخدمك بأمانة.
كوللوريدو: وكيف ستجعله يحفظ هذا الوعد؟
ليوبولد: آه، يا سيدي، انه لم يرفض طاعتي في أي شيء. أرجوك، نيافتك، أعطه فرصة ثانية.
كوللوريدو: سأمنحك إذن مغادرة لتحاول.
ليوبولد: آه، نيافتك – أشكر سموك! أشكرك!
يقبل يد كبير الأساقفة بامتنان شديد. يشير كوللوريدو إليه لينهض. نسمع أول نغمة سوداوية قوية يبدأ بها افتتاحية «دون جيوفاني». الموضوع مرتبط بشخصية الـ Commendatore (٢٦).
ليوبولد (صوت خارجي): يا ابني العزيز.
يسمع النغم القوي الثاني.

**داخلي – كنيسة باروكية – نهاراً– ١٧٨٠.**

نرى لقطة مقرَّبة كبيرة لرأس موزارت ينظر إلى الأمام وإلى أسفل، وكأنما يقرأ رسالة والده. نسمع صوت ليوبولد فوق هذه الصورة، لم يعد حزيناً مشغول البال، ولكن مؤثراً قوياً.
ليوبولد (صوت خارجي): أكتب إليك ناقلاً أنباء على وجه السرعة. سأحضر إلى فيينا. لا تتخذ خطوات إضافية في موضوع زواجك إلى أن نلتقي. أنت إنسان سهل الانخداع إلى حد كبير لترى الأخطار المحيطة بك. فإذا كنت تحترم والدك الذي كرَّس حياته كلها من أجلك، افعل ما أطلبه منك، وانتظر قدومي.
موزارت: سوف أفعل.
تتراجع الكاميرا إلى الوراء .لنرى أنه في الواقع راكع أمام كونستانزي وكاهن في مواجهتهما. وخلفهما السيدة وبر، جوزيفا،



وصوفي وبر وعدد قليل آخر، بينهم سيدة ذات مظهر مرح تلبس ثياباً زاهية: البارونة والدستادتن.

الكاهن: هل تقبلين أنت، كونستانزي وبر، هذا الرجل، وولوفجانغ ليكون زوجك الشرعي؟

كونستانزي: سأفعل.

الكاهن: أعلنكما الآن زوجاً وزوجة.

تسمع افتتاحية «ارحمنا يا رب» للقداس الكبير في دو الصغير. موزارت وكونستانزي يقبلان بعضهما. الدموع تنهمر من أعينهما. وعلى وجه السيدة وبر وبناتها علامة الرضي. ترتفع الموسيقى وتستمر على الآتي:

**داخلي- غرفة في منزل ليوبولد - سالزبورج - ليلاً ١٧٨٠.**

في الخلفية نرى مشهدا لقصر. يجلس ليوبولد لوحده في غرفته. انه يقرأ رسالة من ولفجانج. وعند قدميه حقيبة أمتعته، نصف المجهّزة للرحلة التي سوف لن يقوم بها. نسمع صوت موزارت يقرأ الرسالة التالية. ونرى، والكاميرا تطوف حول الغرفة، تذكارات من حياة الشاب المعجزة عندما كان طفلاً: البيانو الصغير الذي صنع من أجله، والكمان الذي صنع له. وسام قدّم إليه. نرى طائراً صغيراً في قفص من خشب الصفصاف. ونرى صوراً نصفية (بورتريهات) للصبي على الحائط، تتضمن الصورة العائلية المألوفة لوولفجانج وشقيقته نانيرل يجلسان إلى البيانو وقد وقف بجانبها ليوبولد، وصورة والدتها على الحائط خلفها.

موزارت (صوت خارجي): والدي، يا أعز الناس، لقد انتهى الأمر. لا تلمني لأنني لم انتظر لأرى وجهك العزيز. كنت أعلم أنك كنت ستحاول إقناعي بالعدول عن سعادتي الحقيقية ولم أكن لأتحمل ذلك. كل كلمة تصدر عنك غالية على نفسي. تذكرت أنك كنت تقول لي دائماً أن فيينا هي مدينة الموسيقيين، إذا ما غزوتها فقد غزوت أوروبا بأسرها. بمصاحبة زوجتي أستطيع أن أفعل ذلك. أقسم لك أنني سوف أصبح منتظماً في عاداتي ومنتجاً كما لم أكن من قبل. إنها رائعة، يا والدي، وأعرف أنك سوف تحبّها. وسريعاً ما سيأتي اليوم عندما أصبح رجلاً غنيّاً، سوف تأتي وتسكن معنا، وسوف نكون سعداء جداً. أنا مشتاق لذلك اليوم، يا أفضل الآباء، أقبّل يدك مئات، ألوف المرات. تتلاشى موسيقى القدّاس بينما يكرمش ليوبولد الرسالة بيده.

**خارجي- الحدائق الملكية- فيينا-نهارا-١٧٨٠.**

يقف ساليارى منتظراً والقبعة في يده. يقف بجانبه خادم ملكي. نلمح خلفه عمال الجنائن يعتنون بالنباتات والشجيرات على الطريق المجهز لركوب الخيل، والمليء بالأعشاب. نرى هذا الممر شخصيات يخبّان على ظهور الخيل:الإمبراطور جوزيف وابنة شقيقته، والأميرة اليزابيث. إنهما يمتطيان حصانين مصقولين. تمتطي الأميرة الحصان من على جانبه. ويركض إلى جانبها مرافق يلهث. يركب الإمبراطور حصانه متأنقاً؛ ابنة شقيقته، فتاة في السادسة عشرة من هابسبورج قصيرة وسمينة مثل كيس البطاطس.

عندما يصلان بمحاذاة ساليارى يتوقّفان، ويمسك المرافق برأس حصان الأميرة. ينحني ساليارى باحترام.

جوزيف: صباح الخير يا ملحن القصر. هذه ابنة شقيقتي، الأميرة اليزابيث.

ساليارى: جلالتك.

تهز الأميرة رأسها بعصبية وقد فقدت أنفاسها.

جوزيف: لقد طلبت مني أن أنصحها بمرشد موسيقي مناسب.

أعتقد أنني خرجت بفكرة ممتازة.

يبتسم ساليارى.

ساليارى: آه، جلالتك، سيكون هذا شرف كبير!

جوزيف: أنا أفكر بالسيد موزارت. ما رأيك؟

يفقد ساليارى تعبير وجهه دون أن يحسّ به أحد.

ساليارى: فكرة جيدة، جلالتك. ولكن.

جوزيف: نعم ؟

ساليارى: لقد طلبت من موزارت أن يكتب أوبرا.

جوزيف: والنتيجة مرضية.

ساليارى: نعم، حتماً. همي الأول أن أحميك من الشكوك في المحاباة.

جوزيف: آه – آه. المحاباة. ولكنني أريد موزارت بشدّة.

ساليارى: أنا متأكد أن هنالك طريقة، جلالتك. نوع من المباراة. ربما أستطيع أن أشكّل لجنة صغيرة، ولسوف أتأكد أنه بشكل طبيعي سوف تختار تبعاً لرغبة جلالتك.

جوزيف: أنت تسرني، يا ملحن البلاط. فكرة ذكية جداً.

ساليارى ( ينحني): سيدي.

جوزيف: حسناً. هاك.

يتابع طريقه ممتطيا جواده. يترك المرافق رأس الحصان ويركض خلف الأميرة.

قطع إلى:

**داخلي - غرفة مكتب كبير الياوران فون ستراك- نهاراً- ١٧٨٠.**

يجلس فون ستراك مستقيم القامة وراء مكتبه المزركش. يقف موزارت أمامه، يرتجف غضباً.

موزارت: ما هذا؟ يا سيدي كبير الياوران؟

فون ستراك:ما هذا ماذا؟

موزارت: لماذا علي أن أعرض نماذج من أعمالي للجنة

غبية؟ لمجرد أن أدرّس فتاة في السادسة عشرة من العمر.
فون ستراك:لأن جلالته يرغب في ذلك.
موزارت: هل الإمبراطور غاضب مني؟
فون ستراك: على عكس ذلك.
موزارت: إذاً لماذا وببساطة لا يرشحني للمنصب؟
فون ستراك: موزارت، أنت لست الملحن الوحيد في فيينا.
موزارت: كلا، ولكنني الأفضل.
فون ستراك: كابلميستر بونو، كونت أورسيني روزنبرج، وملحن البلاط ساليري.
موزارت: طبيعي، الإيطاليون! حتماً دائماً الإيطاليون!
فون ستراك: موزارت.
موزارت: إنهم يكرهون موسيقاي. إنها تخيفهم. الصوت الوحيد الذي يفهمه الإيطاليون هو المألوف. قرار ونغمة سائدة، قرار ونغمة سائدة، من هنا وإلى يوم القيامة! (يغني غاضبا).
با- با- ! با - با! با - با! وأي شيء آخر غير سوي.
فون ستراك: موزارت.
موزارت لو عرضت عليهم أي تنغيم ممتع يصابون بالإغماء.
Ohime! Morbidizza!! Morbidizza!! (٢٧) الإيطاليون هم أغبياء في الموسيقى وتريدهم أن يحكموا على موسيقاي!
فون ستراك: انظر، أيها الشاب، القضية بسيطة. إذا أردت الحصول على هذا المنصب، فعليك أن تعرض أعمالك بنفس الطريقة كما يفعل زملاؤك.
موزارت: هل عليّ أن أفعل ذلك؟ حسنا، أنا لن أفعل! أقول لك بصراحة: لن أفعل!
**داخلي – شقة موزارت – غرفة النوم – فيينا – نهارا – ١٧٨٠.**
الغرفة صغيرة جداً وعديمة الترتيب. تعبر كونستانزي الغرفة ذهاباً وإياباً، مضطربة. موزارت مستلقياً على السرير
كونستانزي: أعتقد: أنك مجنون! أنت فعلاً مجنون!
موزارت: آه، اتركيني لوحدي.
كونستانزي: تلميذ واحد من العائلة المالكة وستلحقك فيينا بأسرها. سوف نصبح مجهزين للحياة!
موزارت: سوف يأتون على أي حال. إنهم يحبونني هنا.
كونستانزي: كلا، لن يفعلوا. أعرف كيف تسير الأمور في هذه المدينة.
موزارت: آه نعم؟ أنت دائما تعرفين كل شيء.
كونستانزي: حسناً، أنا لن أستدين بعد الآن الأموال من والدتي، ولن أغير رأيي.
موزارت: استدنت مالاً من والدتك؟
كونستانزي: نعم!
موزارت: لا تفعلي ذلك مرة ثانية!
كونستانزي: كيف سنعيش، يا وليفي؟ هل تريدني أن أشحذ المال في الشوارع؟
موزارت: لا تكوني غبية.
كونستانزي: كل ما يريدون رؤيته هو عملك وما الخطأ في ذلك؟
موزارت: أسكتي! فقط أسكتي! أنا لست بحاجة إليهم.
كونستانزي: هذه ليست كبرياء. إنها مجرد غباء!
تحملق فيه وعيونها تترقرق بالدموع.
قطع إلى
**داخلي – غرفة الموسيقى الخاصة بساليري – أواخر بعد الظهر ١٧٨٠**
يقوم ساليري بتدريس فتاة تغني أغنية فنية إيطالية.be Caro mio (٢٨) يقرع الباب.
ساليري: نعم.
يدخل أحد الخدم.
الخادم: سامحني، يا سيدي، هنالك سيدة تصر علي مخاطبتك.
ساليري: من هي؟
الخادم: لم تقل – ولكنها قالت أن الأمر ضروري
ساليري(مخاطباً الفتاة): سامحيني، يا عزيزتي.
يدخل ساليري إلى غرفة الاستقبال.
**داخلي – غرفة الاستقبال – أواخر بعد الظهر – ١٧٨٠.**
تقف كونستانزي وقد غطت نفسها جيداً بوشاح، تحمل في يدها محفظة أوراق مليئة بالنسخ الأصلية للمؤلفات. ينتهي درس الغناء، بنغمتين على الآلة. يدخل ساليري غرفة الاستقبال. ترميه كونستانزي بتحية خجولة.
كونستانزي: سعادتك!
ساليري: سيدتي، كيف أستطيع مساعدتك؟
تخلع عنها الوشاح بخجل.
ساليري: السيدة موزارت؟
كونستانزي: أصبت، سعادتك. لقد جئت نيابة عن زوجي. لقد أحضرت بعض العينات من أعماله حتى تؤخذ بعين



الاعتبار في اللقاءات الملكية.
ساليارى: شيء لطيف جداً. ولكن لماذا لم يأت هو شخصياً؟
كونستانزي: أنه مشغول جداً، يا سيدي.
ساليارى: أفهم ذلك.
يأخذ الحافظة ويضعها على المائدة.
ساليارى: سوف أنظر إليها، حتماً، عندما ما أستطيع. سيكون هذا شرف لي. أرجوك بلغيه أحر تحياتي.
كونستانزي: هل سيزعجك كثيراً، سيدي، إذا ما طلبت منك أن تلقي عليها نظرة الآن؟ بينما انتظر.
ساليارى: يزعجني أن أقول لك أنني لا أملك الوقت الآن. فقط، اتركيها معي. أؤكد لك أنها ستكون في مأمن.
كونستانزي: أنا – أنا فعلاً لا أستطيع ذلك، سعادتك. كما ترى، هو لا يعلم أنني هنا.
ساليارى: حقاً؟
كونستانزي: زوجي رجل ذو كبرياء، يا سيدي. سيغضب إذا ما عرف أنني أتيت.
ساليارى: إذا هو لم يرسلك؟
كونستانزي: كلا، يا سيدي، هذه فكرتي أنا.
ساليارى: فهمت.
كونستانزي: سيدي، نحن فعلاً بحاجة إلى هذه الوظيفة. نحن يائسون. زوجي يصرف أكثر بكثير مما يستطيع أن يكسب. أنا لا أعني أنه كسول – إنه ليس كذلك – أنه يعمل طوال النهار. الأمر فقط أنه ليس عملياً. المال ينساب ببساطة من بين أصابعه. هذا فعلاً أمر سخيف. سعادتك. أعرف أنك تساعد الموسيقيين، أنت مشهور بذلك. أعطه فقط هذا المنصب. سنصبح مدينين لك إلى الأبد!
ساليارى: دعيني أقدم لك بعض المرطبات. هل تعرفين ما هذه؟
يشير إلى طبق محمل بالكستناء المسكرة.
ساليارى: Cappezzoli Venere حلمات فينوس. كستناء رومانية مغطاة بالبراندي والسكر. ألا تجربين واحدة؟ إنها فعلاً مدهشة.
يقدم لها الطبق. تأخذ واحدة وتضعها في فمها. يراقبها بعناية.
كونستانزي: إنها فعلاً مدهشة.
يأخذ هو واحدة. نلاحظ أنه يلبس في إصبعه خاتم توقيع ذهبي.
كونستانزي: شكراً جزيلاً، سعادتك.
ساليارى: لا تناديني بهذه الطريقة. فهذا يبعد المسافة بيننا. كما تعلمين لم أولد وأنا ملحن للبلاط. أنا من بلدة صغيرة، تماماً مثل زوجك.
يبتسم لها فتأخذ حبة كستناء ثانية.

ساليارى: هل أنت متأكدة أنك لا تستطيعين ترك هذه الموسيقى والعودة لأخذها ثانية؟ لدي أشياء أخرى قد تحبينها.
كونستانزي: هذا شيء مغرٍ جداً، ولكن الأمر مستحيل، على ما أعتقد. سيصاب وولفي بنوبة عصبية إذا ما وجد أنها مفقودة. كما ترى، فهي كلها أصلية.
ساليارى: أصلية؟
كونستانزي: نعم.
توقف.. يمد يده ويأخذ المحفظة من على المائدة. يفتحها ينظر إلى الموسيقى. فيذهل.
ساليارى: هذه كلها أصلية.
كونستانزي: نعم، سيدي. أنه لا يحفظ نسخاً
**داخلي- غرفة ساليارى العجوز في المستشفى- ليلاً – ١٨٢٣.**
يواجه الرجل العجوز الكاهن.
ساليارى العجوز: شيء مذهل! لقد تجاوزت كل التوقعات. كانت هذه النسخة الأولى للموسيقى، ومع ذلك فلم يكن عليها أي تصحيح من أي نوع. ولا واحد. هل تدرك ماذا يعني هذا؟
يحدق فوجلر به.
ساليارى العجوز: إنه ببساطة يسجل الموسيقى الموجودة جاهزة في رأسه. صفحة تلو الصفحة، وكأن أحداً يمليها عليه. وتنتهي الموسيقى كما لم تنته موسيقى من قبل.
**داخلي – غرفة استقبال ساليارى- أواخر بعد الظهر- ١٧٨٠.**
لقطة مقربة. المخطوطة المكتوبة بخط موزارت. تنطلق الموسيقى فيما يسمع الآتي:
ساليارى العجوز(صوت خارجي):بدل نوتة واحدة فيحصل تضاؤل.
بدل جملة موسيقية واحدة، فيسقط البناء. كان واضحاً لي. ذلك الصوت الذي سمعته في قصر كبير الأساقفة لم يكن صدفة. هنا أيضاً كان صوت الرب بذاته! كنت أحدق عبر أقفاص تلك الضربات الحبرية المصنوعة بدقة لأرى جمالاً مطلقاً لا يجاري.
ترتفع الموسيقى. ما نسمعه الآن هو تشكيل مذهل لمقاطيع عظيمة من موسيقى موزارت فتنت ساليارى وفتنتنا. نسي ملحن البلاط كونستانزي، التي تجلس سعيدة تمضغ الكستناء وقد تغطى فمها بالسكر. وأخذ يسير مرات ومرات حول غرفة الاستقبال يقرأ الصفحات ويرميها أرضاً عندما ينتهي منها. نرى وجهه المعذب والمذهول: أخذ يرتجف وكأنه في بحر هائج متداع؛ فانه يعيش تجربة اندماج الجمال مع الألم الكبير. أوراق كثيرة تتساقط أكثر مما

يستطيع قراءته، مبعثرة على الأرض كشلال أبيض، بينما هو يدور حول الغرفة.
أخيراً، نسمع النغم الرائع (Qui Talles) (٢٨) في قداس دو الصغير، بدت وكأنها موجه تتكسّر عنده، لم يعد يتحمل المزيد منها. يقفل محفظة الأوراق بعصبية. فجأة، تتوقف الموسيقى وتعود تنعكس في رأسه. يقف مرتجعاً، يحملق كمن فقد عقله. تنهض كونستانزي حائرة.
كونستانزي: أليست جيّدة؟
توقف.
ساليارى: إنها خارقة.
كونستانزي: آه نعم. إنه فعلاً فخور بأعماله.
وقفة أخرى.
كونستانزي: إذا، هل ستساعده؟
يحاول ساليارى استرداد نفسه.
ساليارى: غداً مساءً سأتعشى مع الإمبراطور. كلمة مني وسينال المنصب.
كونستانزي: آه، شكراً لك، يا سيدي!
غمرتها السعادة، فوقفت وقبّلت يده. رفعها إلى أعلى وحضنها بغباء. دفعت بنفسها بعيداً عنه.
ساليارى: ارجعي الليلة.
كونستانزي: الليلة؟
ساليارى: لوحدك.
كونستانزي: ولماذا؟
ساليارى: خدمة تحتاج إلى خدمة مقابلها. أليس كذلك؟
كونستانزي: ماذا تعني؟
ساليارى: أليس الأمر واضحاً؟
يحدقان في بعضهما البعض: لا تصدّق كونستانزي الأمر كلّياً.
ساليارى: إنه منصب تسعى إليه فيينا بأسرها. إذا ما أردته لزوجك، تعالي الليلة.
كونستانزي: ولكن! أنا سيدة متزوجة!
ساليارى: إذاً لا تفعلي. الأمر يعود إليك. ولن أكون غامضاً. هذا هو الثمن.
يحملق بها.
ساليارى: نعم.
يقرع جرس فضيّ منادياً الخادم ويترك الغرفة فجأة.. تحدّق كونستانزي وراءه خائفة.
يدخل الخادم. مصدوماً ومذهولاً، تركع كونستانزي على ركبتها وتأخذ في التقاط النوتات الموسيقية من على الأرض.
قطع إلى:
**داخلي - غرفة ساليارى العجوز في المستشفى - ليلاً - ١٨٢٣.**
لقطة مقرّبة، الأب فوجلر، مرعوباً.
ساليارى العجوز: نعم، يا أبتاه نعم! أعطيت الكثير لقسمي بأن أكون عفيفاً. ماذا كانت النتيجة؟ طيباً، صبوراً، دؤوباً، عفيفاً ماذا كانت النتيجة؟ هل الطيبة جعلت مني ملحناً جيداً؟ أدركت الأمر برمته عندئذ – تلك اللحظة: لا تساوي شيئاً في آتون الفن. وقد كنت أنا لا شيء بالنسبة للرب.
فوجلر (صارخا) :لا يمكنك قول ذلك!
ساليارى العجوز: كلا؟ هل كان موزارت رجلاً طيّباً؟
فوجلر: طرق الرب ليست طرقك. وأنت لم توجد لتحاكمه. قدّم له ملح المغفرة ولسوف يعطيك خبز الحياة الأبدية. إنه الكلي الرحمة. هذا كل ما عليك أن تعرفه.
ساليارى العجوز: كل ما أردته أن أغني له. هذا من فعله، أليس كذلك؟ أعطاني هذا التوق – ثم جعلني أخرس. لماذا؟ أخبرني ذلك. إذا كان لا يريدني أن أخدمه بالموسيقى، لماذا غرس فيّ تلك الرغبة، كشهوة في جسدي، ثم أنكر علي الموهبة؟ تابع، قل لي! تكلّم نيابة عنه.
فوجلر: يا بني، لا يستطيع أحد التكلّم نيابة عن الرب.
ساليارى العجوز: آه؟ اعتقدت أنك تفعل هذا كل يوم. إذاً تكلّم الآن. أجبني!
فوجلر: أنا لا أدّعي كشف أسرار الكون. أنا أحترمها. كما عليك أن تفعل أنت.
ساليارى العجوز (بعصبية): آه، نعم، نعم، نعم، نعم، نعم! دائماً نفس الأجوبة المبتذلة! (يخاطب الكاهن بتودّد) ليس هنالك اله رحمة، يا أبتاه. فقط اله تعذيب؟
**داخلي- شقة ساليارى – غرفة النوم – ليلاً – ١٧٨٠.**
يجلس ساليارى على مكتبه، يحدّق في الصليب إلى أعلى.
ساليارى العجوز (صوت خارجي): حلّ المساء على تلك الغرفة. جلست هناك غير عارف ما إذا كانت الفتاة ستعود أم لا. صليت كما لم أصل من قبل؟
ساليارى: يا إلهي العزيز، أدخل فيّ واحدة تحمل أنفاسك، أعرف أنك تحبني. رجاءً. واحدة فقط. أظهر لي إشارة واحدة من عطاءاتك، وسأظهر أنا بدوري ما عندي لموزارت وزوجته. سوف أحصل على الوظيفة الملكية، وإذا جاءت هي، سوف استقبلها بكل الاحترام وأرسلها إلى منزلها سعيده. أدخل إليّ!



أدخل إليّ! من فضلك! أتوسّل إليك.
سكون طويل، طويل، يحدّق ساليارى بالصليب. يبادله المسيح التحديق غير عابئ به. أخيراً في هذا الصمت نسمع قرعاً خفيفاً على الباب. يحرك ساليارى نفسه. يظهر أحد الخدم.
الخادم: لقد عادت تلك السيدة، يا سيدي.
ساليارى:ادخلها. ثم اذهب لتنام.
ينحني الخادم وينصرف.نتبعه إلى:
**داخلي- غرفة الموسيقى في شقة ساليارى - ليلاً - ١٧٨٠.**
يجتاز الخادم الغرفة ويدخل:
**داخلي- غرفة استقبال في شقة ساليارى- ليلاً- ١٧٨٠.**
تجلس كونستانزي على كرسي مستقيم، تلبس وشاحاً كما في السابق، محفظة الأوراق الموسيقية على حضنها. وعبر الباب البعيد الذي يتصل بالقاعة، هنالك خادم آخر ينظر إليها. يلتحق به الخادم الأول ويغلقان الباب على الفتاة تاركينها وحدها.
نبقى معها. تتكتك الساعة على رف المدفأة. نسمع صوت عربة قديمة تمر في الشارع في أسفل. وبعصبية تزيح عنها الوشاح وتنظر حولها.
فجأة يظهر ساليارى قادماً من غرفة الموسيقى. انه شاحب ومشدود جداً. يتبادلان النظرات. تبتسم وتنهض لتحيته، مسبغة على الجو شيئاً من الاسترخاء والدفء وكأنما تدفعه ليتصرف براحته.
كونستانزي: حسنا، أنا هنا. لقد ذهب زوجي إلى حفلة موسيقية. لا يعتقد أنني سأتمتع بها.
توقف.
كونستانزي: أعتذر على ما بدر مني بعد الظهر. لقد تصرفت كفتاة سخيفة. إلى أين سنذهب؟
ساليارى: ماذا؟
كونستانزي: هل سنبقى هنا؟ إنها غرفة جذابة. أحب هذه الشمعدانات. هل كانت هنا قبل الآن؟
لم ألاحظ وجودها أعتقد أنني كنت عصبية.
وهي تتكلم، أخذت تطفئ الشموع بزوج من طفايات الشموع المصنوعة في البندقية وبعد ذلك باقي الشموع حول الغرفة.
كونستانزي: لقد أعطى وولفغانغ من الملك جورج في إنجلترا بعض الشمعدانات. ولكنها كانت من الخشب فقط. آه، سامحني. دعنا لا نتكلم عنه. ما رأيك في هذه؟ إنها من الدانتيل الأصلي. بروكسل.
تستدير وتخلع وشاحها.
كونستانزي: حسناً، إنه أثمن من أن استعمله كل يوم. دائما أقول لوولفي، لا تكن مبذراً. الهدايا شيء رائع، ولكنها تتجاوز ميزانيتنا. لا ينفع الكلام بتاتاً. كل ما أزيده نصحا يزيد إنفاقه أكثر. آه سامحني! لقد عدت أتكلم عن ذلك.
تلتقط المحفظة.
كونستانزي: هل مازلت تريد إلقاء النظر على هذه؟
أو أننا لا نحتاج أن نفعل ذلك بعد الآن؟ أتخيل أننا لن نحتاج، حقاً.
تنظر إليه متسائلة، وتسقط المحفظة على الأرض، صفحات من الموسيقى تتدفق منها. في نفس اللحظة نسمع نغمة قوية، وتتدفق (Qui Talles) (٢٩) العظيمة من القداس في دو الصغرى فتملأ الغرفة. وعلى صوت نغمتها السامية الغنية، تبدأ كونستانزي بخلع ملابسها، يراقبها ساليارى مرعوباً. بينه وبينها يكون حضور الموسيقى حيوياً، تجرحه وتحبطه. يفتح فمه متألما. وتضرب الموسيقى أنغامها في رأسه. يتراقص ضوء الشمعة فوقها وهي تخلع ثيابها وتستعد لمعانقته. فجأة يأخذ في الصراخ.
ساليارى: اذهبي! اذهبي!
يلتقط الجرس بعصبية ويهزّه بجنون، ولا يتوقف على ذلك حتى يأتي خادمان كنّا قد رأيناهما من قبل، ويقفان عند الباب تتوقف الموسيقى فجأة. يأخذان في التحديق بكونستانزي الخائفة المذهولة التي تحاول يائسة تغطية عريها.
ساليارى: رافقوا هذه السيدة إلى الخارج!
تندفع كونستانزي رامية نفسها عليه.
كونستانزي: أنت خراء! أنت خراء معفّن!
يمسك رسغيها ويدفعها إلى الخلف. ثم يترك الغرفة بسرعة، صافقاً الباب خلفه. تستدير كونستانزي فترى الخادمين في الغرفة ينظران إليها نظرة جامدة.
كونستانزي: فيم تحملقان؟
تلتقط طفاية الشمع بوحشية وترميهما بها. فتسقط محطمة أرضاً.
**داخلي - شقة - ساليارى - غرفة النوم - ليلاً -.١٧٨٠.**
لقطة مقرّبة، يقف ساليارى وعيناه مغمضتان، يرتجف من الألم. يفتحهما فيرى المسيح عبر الغرفة، يحملق به من الحائط.
ساليارى العجوز (صوت خارجي): من الآن فصاعداً، نحن أعداء، أنت وأنا!
قطع إلى:
**داخلي - غرفة ساليارى العجوز في المستشفى - ليلاً- ١٨٢٣.**
الرجل العجوز يستعيد التجربة فيعيشها مرة ثانية. ينظر فوجلر إليه مرعوباً.
ساليارى العجوز: بما أنك لا تريد الدخول إليّ رغم حاجتي

الشديدة إليك؛ بما أنك تسخر من محاولاتي لأحافظ على الفضيلة، لأنك اخترت أداة لك صبياً مدعياً، شهوانياً، بذيئاً، يتصرّف كالأطفال وأعطني كتعويض عن ذلك القدرة على إدراك التجسيد؛ لأنك غير عادل، وغير مستقيم، وغير لطيف، فسوف أواجهك! أقسم بذلك! سوف أعرقل وأؤذي مخلوقك على هذه الأرض قدر ما أستطيع. سوف أخرّب من يجسّدك.

قطع عودة إلى:

داخلي – شقة ساليارى– غرفة النوم – ليلاً– ١٧٨٠.

لقطة مقرّبة. المدفأة، وبها نجد تمثال المسيح المصنوع من خشب الزيتون يحترق.

ساليارى العجوز (صوت خارجي) ما فائدة الإنسان في النهاية إذا لم يعلّم الرب دروسه؟

الصليب يحترق ويتحلل. يحدّق ساليارى به

قطع إلى:

**داخلي – شقة موزارت – غرفة الجلوس – ليلاً–١٧٨٠.**

يفتح الباب الأمامي فجأة. يدخل موزارت متعثراً يتبعه إيمانويل شيكانيدر وثلاث ممثلات ورجل آخر. جميعهم تقريباً سكارى. شيكانيدر (الذي يظهر في كل مكان مصطحباً فتيات شابات) رجل ضخم، سمين، متهور في الخامسة والثلاثين من العمر.

موزارت: سش!

شيكانيدر: (مقلداً موزارت) ستانزي – مانزي – بانزي– وانزي!

موزارت: سش! ابق هنا.

يسير بلا ثياب نحو باب غرفة النوم ويفتحه.

شيكانيدر(مخاطباً الفتيات) سش! أنتن عديمات الحياء(٣٠)

**داخلي – شقة موزارت – غرفة النوم – ليلاً– ١٧٨٠.**

كونستانزي مستلقية على السرير، وظهرها إلى زوجها الذي دخل الغرفة وأغلق الباب.

موزارت (ممازحاً): ستانزي؟ كيف حال فأرتي؟ فأرتي – وأرتي؟

لقد عدت – باس – واس(٣١) عاد.

تستدير إليه فجأة. منظرها مخيف. عيناها محمرتان من البكاء.

يصاب موزارت بصدمة.

موزارت: ستانزي!

يقترب من السرير ويجلس عليه. فجأة تعاود البكاء مرة ثانية، يائسة.

موزارت: مابالك؟ ماذا حدث؟ ستانزي.

يأخذها بين ذراعيه فتتعلق به معانقة بوحشية وفيما هي تبكي وفيض من الدموع ينهمر من عينها.

موزارت: توقفي الآن. توقفي. لقد أحضرت بعض الأصدقاء ليلتقوا بك. أنهم ينتظرون عند الباب المجاور. هل لدينا ما نأكله.جميعهم يكادون يموتون من الجوع.

كونستانزي: قل لهم أن يذهبوا، لا أريد أن أرى أحداً.

موزارت: ما بالك؟

كونستانزي: قل لهم أن يذهبوا!

موز ارت: نعم!

كونستانزي: أنا أحبك! أنا أحبك!

تبدأ في البكاء ثانية، وترمي ذراعيها حول عنقه.

كونستانزي: أنا أحبك. أرجوك ابق معي. أنا خائفة.

**داخلي– القصر الملكي – غرفة الطعام – نهاراً– ١٧٨٠.**

يجلس جوزيف يتناول الطعام. يقدم له الساقي حليب الماعز. يحمل جوزيف مذكرة في يده من ساليارى. يقف ساليارى أمامه.

جوزيف: لا أعتقد أنك تفهمني. يا ملحن القصر.

ساليارى: جلالتك، أنا فهمتك. صدقني، لقد كان هذا القرار معذّباً جداً لي. ولكن في النهاية، وببساطة لم أستطع أن أرشحَ السيد موزارت.

جوزيف: ولم لا؟

ساليارى: حسناً، سيدي، لقد أجريت بعض التحقيقات بطريقة روتينية. كنت راغباً في معرفة سبب ضآلة عدد تلامذته.فهذا شيء مقلق.

جوزيف: آه؟

يطلب جوزيف من الساقي الانصراف بحركة من يده، فينحني ويترك الغرفة.

ساليارى: جلالتك، لا أحب أن أتكلم ضد زميل موسيقى.

جوزيف: طبعاً لا.

ساليارى: عليَّ أن أخبرك بأن موزارت لا يؤتمن كلياً عندما يكون وحده مع سيدات صغيرات في السن.

جوزيف: حقاً؟

ساليارى: واقعياً، إحدى تلميذاتي، مغنية صغيرة جداً في السن أخبرتني أنها قد – إر – حسناً!

جوزيف: نعم؟

ساليارى: عاكسها، جلالتك. مرتين، خلال وقت الدرس نفيه.

توقف.

جوزيف: آه –ها. حسناً. هكذا الأمر.

**– داخلي – منزل ساليارى – السلالم – فيينا – نهاراً– ١٧٨٠**

عاد ساليارى لتوه من



القصر وهو يصعد السلم. يقابله خادمه.
الخادم: سيدي، هنالك السيد موزارت ينتظرك في غرفة الاستقبال.
يضطرب ساليارى بوضوح.
ساليارى: ماذا يريد؟
الخادم: لم يقل، يا سيدي. قلت له لا أدري متى تعود.ولكنه أصرّ على انتظارك.
يصعد السلالم.
داخلي - شقة ساليارى - غرفة الاستقبال - نهاراً- ١٧٨٠.
ينتظر موزارت ساليارى ويحمل محفظة. يقترب ساليارى منه بعصبية. يقف موزارت ليس بوضعية محارب بل بوضعية الذليل.
ساليارى: السيد موزارت، ما الذي أتي بك إليّ؟
موزارت: سعادتك، لقد طلبت نماذج من أعمالي. ها هي. لست بحاجة لأن أقول لك كم أنا بحاجة لمساعدتك. سأكون شاكراً جداً لك لو نظرت إلى هذه. عليّ ضغوط شديدة، ضغوط مالية. كما تعرف، أنا الآن رجل متزوج.
ساليارى: إذا أنت كذلك. وكيف حال زوجتك الجميلة؟
موزارت: إنها جيدّة. أنها - حسناً، في الواقع، أنا على وشك أن أصبح أباً! اخبرتني ليلة البارحة فقط. أنت أول من يعلم.
ساليارى:لقد اطريتني - تهاني القلبية لك، طبعاً.
موزارت: وهكذا ترى، أن هذا المنصب هام جداً لي الآن.
ينظر ساليارى إليه حزينا.
ساليارى: لماذا لم تأت إليّ البارحة، يا موزارت؟ هذا أكثر وضع مؤلم. البارحة كان بامكاني مساعدتك. اليوم، لا أستطيع.
موزارت: لماذا؟ هاك الموسيقى. إنها هنا. أنا أقدمها لك بتواضع. أليس هذا ما كنت تريده؟
ساليارى: لقد قدمت للتو من القصر. لقد شغل المنصب.
موزارت: شغل ؟ هذا مستحيل! إنهم حتى لم يروا عملي. أنا بحاجة لهذا المنصب. من فضلك، ألا تستطيع مساعدتي رجاءً؟
ساليارى: يا عزيزي موزارت، ليس هنالك أحد في العالم كله أريد مساعدته أكثر منك، ولكننا الآن تأخرنا كثيراً.
موزارت: من الذي اختاروه.
ساليارى:السيد سومر.
موزارت: سومر؟ السيد سومر؟ ولكن الرجل غبي إنه متوسط جداً.
ساليارى: كلا، كلا، كلا، ما زال عليه أن يصل إلى الوسطية.
موزارت: ولكنني لا أستطيع خسارة هذا المنصب، ببساطة لا أستطيع! سعادتك، أرجوك. لنذهب إلى القصر، وتستطيع أن تشرح للإمبراطور أن السيد سومر اختيار رهيب.بالواقع يمكن أن يسيء للأميرة موسيقياً.
ساليارى: فكرة لا يقبلها العقل. بيني وبينك، لا أحد في العالم يمكن أن يسيء موسيقيا للأميرة اليزابيث.
يقهقه موزارت بسعادة. يقدم ساليارى له كوباً من الحلوى البيضاء وملعقة يتناولها موزارت دون أن يفكر ويتابع كلامه.
موزارت: انظر، يجب أن أحصل على تلاميذ. بلا تلاميذ لا يمكنني تدبير وضعي.
ساليارى: هل تريد أن تقولي لي أنك تعيش في فاقه؟
موزارت: كلا ولكنني مفلس. أنا دائما مفلس. لا أدري لماذا.
ساليارى: قيل لي يا صديقي، أنك تميل إلى العيش بأكثر مما تسمح به إمكانياتك.
موزارت: كيف يستطيع أحد ما أن يقول ذلك؛ فنحن لا نملك طاهيا أو خادما. نحن لا نملك بوابا. لا شيء إطلاقاً؟
ساليارى: كيف يمكن ذلك؟ أنت تقيم حفلات موسيقية، أليس كذلك؟ اسمع أنها ناجحة جداً.
موزارت: إنها ناجحة بشكل هائل، لا تستطيع أن تجد مكاناً. المشكلة الرئيسية أنه لا أحد يريد أن يشغلني. الجميع يريد أن يستخدمني وأنا أعزف، ولكنهم لا يسمحوا لي بتعليم بناتهم.
وكأنني نوع من الشياطين. أنا لست شيطاناً!
ساليارى: طبعاً لست كذلك.
موزارت :هل لديك ابنة؟
ساليارى: مع الأسف، لا.
موزارت: هل تستطيع إقراضي بعض المال إلى أن يصبح لك ابنة؟ عندئذ سوف أعلمها مجانا. هذا وعد مني. آه، أنا آسف. أنا أتصرف بسخافة. والدي على حق - يجب أن أغلق فمي بقفل.بجدية هل هناك أية إمكانية لأن تقرضني بعض المال؟ فقط لفترة ستة أشهر أو ثمانية على الأكثر. بعد ذلك سأصبح أغنى رجل في فيينا. وسأدفع لك عندئذ ضعف المبلغ. أي شيء. أنا بصدد عمل سوف ينفجر كالقنبلة في كل أرجاء أوروبا!
ساليارى: آه، كم هو مثير. أخبرني أكثر.
موزارت: من الأفضل ألا أفعل. أنه شيء سري إلى حد ما.
ساليارى:تعال، تعال، يا موزارت؛ أنا فعلاً مهتم. بصدق.
موزارت: في الواقع،إنه سر كبير. آه، هذا لذيذ، ما هذا؟
ساليارى: كريمة الجبن مخلوطة بسكر محبّب ومنقوع بالروم.
(crema al Mascarpone)) (٣٢)
موزارت: آه، إيطالية؟
ساليارى: سامحني. جميعنا نمتلك مشاعر وطنية من نوع ما.

موزارت: ألفان ومائتا فلورين هي كل ما احتاجه. مائة؟ خمسون؟

ساليري: ما العمل الذي تقوم به بالضبط؟

موزارت: لا أستطيع أن أقول. حقاً.

ساليري: ليس من المفروض باعتقادي أن تشتهر في فيينا كدائن، يا موزارت. ومع ذلك، فأنا أعرف سيداً مرموقاً أستطيع أن أقدمك له. وهو له ابنة. هل هذا يفي بالغرض؟

**داخلي - منزل ميشال شلومبورج - صباحاً - ١٧٨٠.**

نباح وصريخ هستيريان. القاعة مليئة بالكلاب، على الأقل خمسة، جميعها تقفز وتجري حول المكان محدثة شوشرة رهيبة. يلبس موزارت، متفاخراً، معطفاً جديداً وقبعة بريشة للمناسبة، وقد وصل ليعمل كمدرس موسيقى في منزل تاجر موسر يدعي ميشال شلومبورج. منتفخ، لطيف المعشر مظهره خشن، يقف في قاعته محيّيا موزارت بين الحيوانات التي تقفز وتنبح.

شلومبورج: اهدأوا! اهدأوا! اهدأوا! اجلسوا هناك، عليكم اللعنة. (مخاطبا موزارت) أهلا وسهلاً بك. لا تعرها أي اهتمام، أنها مستحيلة. توقفي أيتها المخلوقات العنيدة! تعال من هنا. تجاهلها فقط. انها غير مؤذيه إطلاقاً. فقط عنيدة. أعاملها تماما كأبنائي.

موزارت: وأياً منهم تريدني أن أعلّم.

شلومبورج: ماذا؟ ها - ها! مضحك - أعجبني. أي منهم، آيه؟ أنت إنسان مضحك- (يصرخ) حنه!

تعالي إلى هنا.

يقود موزارت عبر مجموعة الكلاب نحو غرفة استقبال مريحة مفروشة بذوق الطبقة الوسطى.

شلومبورج: حنه!

تظهر السيدة شلومبورج: سيدة مليئة بالحيوية في منتصف العمر.

شلومبورج (مخاطبا موزارت):ولن نعلم هذه أيضاً. إنها زوجتي.

موزارت (منحنيا): سيدتي.

شلومبورج: هذا السيد موزارت، يا عزيزتي. الشاب الذي أوصى به السيد ساليري ليعلم ابنتنا جيرترود. أين هي؟

السيدة شلومبورج: في الطابق الأعلى.

شلومبورج: جيرترود!

السيدة شلومبورج: لا يمكن أن تكون السيد موزارت.

موزارت: إنني هو.

شلومبورج: طبعاً انه هو. من كنت تعتقدينه؟

السيدة شلومبورج: لقد سمعت عنك منذ زمن طويل! اعتقدت أنك لابد أن تكون رجلاً عجوزاً.

شلومبورج: جيرترود!

السيدة شلومبورج: كم يشرّفنا حضورك إلينا، يا سيد موزارت. وكذلك لجيرترود.

شلومبورج: يقول الناس العارفون أن الفتاة تملك موهبة. عليك أن تحكم بنفسك. إذا اعتقدت أنها سيئة، فقل ذلك.

السيدة شلومبورج: مايكل، من فضلك! أنا متأكدة أنك ستجدها تملك القابلية، سيد موزارت. إنها حقاً متحمسة جداً. طوال الصباح كانت تجهّز نفسها.

موزارت: حقاً؟

السيدة شلومبورج: آه، الآن! ها هي آتية.

تظهر جيرترود شلومبورج في الممر: فتاة مرتبكة في الخامسة عشرة من العمر تلبس أحسن ما عندها. ينسدل شعرها مجعداً. إنها في غاية التوتر.

موزارت: صباح الخير، يا آنسة شلومبورج.

شلومبورج: سترودل، هذا السيد موزارت. قولي له صباح الخير.

جبرترود تقهقه بدلاً من ذلك.

السيدة شلومبورج: (مخاطبة موزارت) ربما شيئاً من المشروبات أولاً؟ قليلاً من القهوة، أم قليلاً من الشاي؟

موزارت : أرغب في قليل من النبيذ، إذا كان لديك.

السيد شلومبورج: إنه على حق. فلسوف يحتاجه. (ينادي ويصفق بيديه) كلاوس! زجاجة من النبيذ بسرعة(٣٣).

والآن لنبدأ العمل. لقد انتظرت ذلك طوال اليوم.

يقود الطريق نحو:

**داخلي - غرفة الموسيقى - نهاراً -١٧٨٠.**

بيانو مفتوح وجاهز. جميع الكلاب تتبعه وبعدها يأتي موزارت والسيد والسيدة شلومبورج. لخيبة موزارت، يجلس الزوج وزوجته بطريقة رسمية على مقعد طويل صغير جنباً إلى جنب.

شلومبورج (مخاطباً الكلاب): والآن اجلسوا جميعاً وتصرّفوا بأدب.

زيمان وماندي يجلسان بصمت تام! (يخاطب كلب صيد صغير) وبالخصوص أنت يا دود لساكس - ولا صوت يصدر عنك.

يستقر الكلاب عند أقدامهم. يبتسم الزوج والزوجة لبعضهما علامة تشجيع.

شلومبورج: تعال، إذا



اجلس هنا.
يشير موزارت إلى كرسي البيانو. تجلس الفتاة مترددة أمام البيانو. يجلس موزارت بجانبها.
موزارت: الآن، من فضلك اعزفي لي شيئاً. فقط لآخذ فكرة، أي شيء يفي الغرض.
جيرترود ( مخاطبة أهلها): لا أريدكم أن تبقوا هنا.
السيدة شلومبورج: يا عزيزتي، لا بأس في ذلك. فقط تابعي الموضوع وكأننا غير موجودين.
جيرترود: ولكنكما هنا.
شلومبورج: لا تهتمي يا سترودل. التعود على وجود جمهور هو جزء من الموسيقى. ألست على صواب، سيد موزارت؟
موزارت: حسناً، نعم. بشكل عام. على ما أعتقد.
(مخاطباً جيرترود) منذ متى أنت تعزفين، يا آنسة؟
الآنسة شلومبورج: سنة واحدة فقط.
موزارت: من كان معلمك؟
السيدة شلومبورج: أنا كنت معلمتها. ولكنها تجاوزت القليل الذي كنت أعلمها إياه.
موزارت: شكراً، يا سيدتي. (مخاطباً جيرترود) ابدئي الآن - شيئاً من الشجاعة. اعزفي لي شيئاً تعرفينه.
تجيبه الفتاة البائسة بأن تحملق في أصابع البيانو دون أن تعزف نوتة واحدة.
توقف سمج.
موزارت: ربما يكون من الأفضل أن نترك لوحدنا. أعتقد أننا نحن الاثنين خجلان قليلاً.
ينظر الزوج وزوجته إلى بعضهما البعض.
شلومبورج: كلام بلا معنى. سترودل ليست خجلا. إنها عنيدة ليس إلا! إذا استسلمت لها الآن، فستندم فيما بعد. سترودل اعزفي.
صمت. تجلس الفتاة بلا حركة. يصرخ شلومبورج هادراً.
شلومبورج: قلت اعزفي!
السيدة شلومبورج: ميشال!
موزارت: ربما إذا عزفت أنا قليلاً أولاً، فقد يشجع هذا الآنسة. (مخاطبا الفتاة) لماذا لا تدعيني أجرّب الآلة، هل هذا ممكن؟
فجأة تقف الفتاة. يبتسم موزارت للأهل يجيبونه بابتسامة عصبية. ينزلق موزارت على المقعد، يرفع يديه ويأخذ بالتقسيم على البيانو. فجأة ينبح أحد الكلاب بصوت عالٍ. يذهل موزارت ويتوقف عن العزف. يقفز شلومبورج على أقدامه ويسير باتجاه كلب الصيد.
شلومبورج: توقف يادودلساكس! أوقف هذا فوراً!
(مخاطبا موزارت) لا تدعه يزعجك. سوف يصبح على ما يرام.
إنه أيضاً عنيد قليلاً. أرجوك، أرجوك - اعزف. أتوسل إليك.
يعاود موزارت العزف. هذه المرة قطعة مليئة بالحيوية، ربما النهاية السريعة من (٤٥٠ من مصنف كوشل) ينبح الكلب مباشرة.
شلومبورج: كلا، ليس أنت. كنت أخاطب الكلب. أنت تابع العزف. إنه شيء مهم جداً. إنه دائماً ينبح عندما يسمع الموسيقى. علينا أن نمنعها من هذه العادة. أعزف، من فضلك. من فضلك، موزارت، مذهولاً، يبدأ بعزف الثلاثية(٣٤) مرة ثانية. ينبح الكلب أعلى من ذي قبل.
شلومبورج: هذا ما أعنيه. الآن تابع العزف، فقط تابع العزف.
(مخاطباً الكلب) والآن توقف أنت عن هذا النباح، دودلساكس، توقف هذه اللحظة! هذه اللحظة، هل تسمعني! تابع العزف يا سيد موزارت، هكذا تماما. استمر، استمر! يتابع موزارت العزف. فجأة يسقط الكلب صامتاً. يبتسم شلومبورج ابتسامة عريضة.
شلومبورج: حسناً، حسناً، حسناً! كلب جيد جداً!
دودلساكس الطيب جداً جداً.
(مخاطبا زوجته، محركاً أصابعه بسرعة) بسرعة، بسرعة، بسرعة، عزيزتي، احضرى له البسكوت.
تسرع زوجته لتحضر وعاء مليئاً بالبسكوت. يأتي الخادم بزجاجة نبيذ مفتوحة وعلى صينية قدح مملوء بالنبيذ يضعه بالقرب من موزارت. ويخاطب شلومبورج الكلب الهادئ بعاطفة عميقة.
شلومبورج: الآن خمّن من الذي سيحصل على مكافأة حلوة؟ دودي الشاطر.
يعطي البسكوتة إلى الكلب الذي يبتلعها بشراهة. يتوقّف موزارت عن العزف ويقف.
شلومبورج: إنها أعجوبة، يا سيد موزارت.
موزارت (بالكاد يسيطر على نفسه) حسناً، أنا مدرس جيد. في المرة القادمة عندما تريدني أن أعلم أحد كلابك، أرجوك أن تعلمني ذلك. وداعاً، يا آنسة، وداعاً، يا سيدة! وداعاً يا سيدي!
ينحني لهم ويغادر الغرفة. ينظرون وراءه بدهشة حائرة.
السيدة شلومبورج: يا له من شاب غريب.
شلومبورج: نعم. إنه غريب قليلاً.
**خارجي - شارع مزدحم في فيينا - نهاراً ١٧٨٠.**
مشهد مبهج. موزارت يتبختر مشرق المحيّا يشق طريقه بين جموع الحمالين والشيالين والبائعين المتجولين، بائعي السجق والمعجنات، والقبعات والشرائط. الأحصنة والعربات تفرقع وهي تمر بقربة. وأحسن تعبير عن حالته هو نغمة «(Non piu Andrai) الخفيفة تعزف على البيانو.

وهو ما زال في هذه الحالة النفسية، يدخل باب منزله.

**داخلي – منزل موزارت – القاعة – نهاراً– ١٧٨٠.**

فجأة يتوقف. ينظر إلى أعلى السلم. النغمة الأولى المتجهمة من افتتاحية

«دون جيوفاني» يقطعها اللحن العسكري من فيغارو. ما يراه.. وهو ينظر إلى أعلى السلم، شكل مرعب متدثر بعباءة (٣٥) رمادية وقبّعة رمادية غامقة، يقف عند مدخل السلم. يأتي النور من خلف هذا الشكل بحيث نرى صورته الظلية وهو يفتح ذراعيه باتجاه موزارت بحركة تنذر بالامتلاك. خلال وحدة موسيقية يسيطر خلالها على موزارت جو من الغموض الشرير قبل أن يدرك من هو هذا. ثم، بينما تتابع الموسيقى، يضع بسرعة زجاجة النبيذ في يده ويركض بفرح إلى أعلى السلالم ويرمي نفسه بين أحضان الرجل.

موزارت: بابا! بابا!

يتعانق الرجلان. تتلاشى الموسيقى تدريجياً.

**داخلي – غرفة الجلوس في منزل موزارت – نهاراً١٧٨٠.**

غرفة صغيرة ضيقة، سقفها منخفض، لم يرتبها أحد منذ زمن طويل. نرى النوتات الموسيقية مبعثرة في كل مكان. كذلك هنالك العديد من زجاجات النبيذ الفاخرة؛ والآلات الموسيقية – من بينها ماندولين، فيولا، بيانو بأصابعها البيضاء والسوداء مقلوبة – كتب وأطباق طعام مبعثرة في كل مكان.

يمسك موزارت بذراعي والده. نرى ليوبولد الآن وقد شاخ وأنهكه السفر يلبس ثياباً بحاجة إلى إصلاح. وجهه خطّطه الزمن، وهو بوضوح ليس في صحة جيدة.

موزارت: لماذا أنت هنا؟

ليوبولد: ألست مرحباً بي؟

موزارت:طبعاً أهلا وسهلاً بك عشرة آلاف مرّة. بابا! يا بابا الحبيب!

يقبّل يديه.

ليوبولد: أنت نحيف جداً. ألا تطعمك زوجتك هذه ؟

توارى موزارت بعيداً وأحضر حقائب والده من أرضية السلم.

موزارت: تطعم؟ طبعاً، حتماً تطعمني.. إنها تحشوني كما لو كنت بطة طوال اليوم. إنها أفضل طاهية في الكرة الأرضية. أعني، بعد والدتي. فقط انتظر، وسترى.

ليوبولد: أليست هنا؟

موزارت: لا أعرف. ستانزي؟ ستانزي؟

ينظر ليوبولد إلى الفوضى والقذارة المحيطة به في الغرفة.

ليوبولد: هل تعيش دائما هكذا؟

موزارت: آه، نعم. آه، أعني لا – ليس تماماً هكذا. أعني اليوم

– فقط اليوم، ستانزي – تذكرت الآن. كان عليها أن تذهب

– نعم! كان عليها أن تساعد والدتها. نعم هكذا. والدتها سيدة لطيفة جداً، سوف ترى.

يحمل الحقيبة عبر الغرفة ويفتح باب غرفة النوم. كونستانزي مستلقية في السرير. تنهض مفزوعة.

موزارت: آه، لم أكن أعرف أنك في المنزل يا ستانزي، هذا والدي.

تحدّق كونستانزي، التي تبدو مريضة متعبة، بليوبولد. يحدّق ليوبولد بدوره بها من فتحة الباب.

موزارت: سوف ننتظر، سوف ننتظر. لماذا لا تنهضين الآن يا عزيزتي؟

يغلق الباب ثانية.

موزارت: إنها في غاية التعب، المخلوقة المسكينة. أنت تعرفني: أنا خنزير حقيقي. ليس من السهل التنظيف من بعدي.

ليوبولد: أليس لديك خادمة؟

موزارت: آه بإمكاننا لو أردنا ذلك ولكن ستانزي لا تحب أن تسمع بموضوع كهذا. تريد أن تقوم بكل شيء بنفسها.

ليوبولد: كيف هي حالتك المادية؟

موزارت: لا يمكن أن تكون أفضل مما هي عليه.

ليوبولد: ما تقوله هو ليس ما سمعته.

موزارت: ماذا تعني؟ إنها رائعة. حقاً، إنها – إنها رائعة! الناس تحبني هنا.

ليوبولد: يقولون أنك مديون.

موزارت: من؟ من يقول ذلك؟ هذه كذبة شريرة!

ليوبولد: كم تلميذاً لديك؟

موزارت: تلاميذ؟

ليوبولد: نعم.

موزارت: نعم.

ليوبولد: كم عددهم؟

موزارت: لا أدري. ليس بذي أهمية. أعني، لا أريد تلاميذ. يقفون في طريقي. احتاج إلى وقت كافٍ للتأليف.

ليوبولد: التأليف لا يجني دخلاً. أنت تعرف هذا.

موزارت: هذا سيفعل.

يلتقط بضع صفحات من المخطوطات.

ليوبولد: ما هذا.

موزارت: آه، دعنا لا



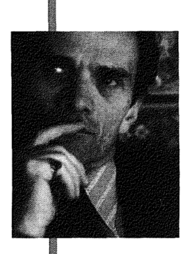
نتكلم عنها.
ليوبولد: ولما لا؟
موزارت: إنها سر
ليوبولد: أنت لا تخفي أسراراً عني.
موزارت: إنها خطرة جدا، يا بابا. ولكنهم سيحبونها. آه،، ها هي!
تدخل كونستانزي إلى الغرفة. تلبس ثوب خروج وقد بذلت مجهوداً كبيراً محاولة ترتيب شعرها. نرى بوضوح أنها حبلي.
موزارت: حبيبتي ستانزي – انظر إليها! أليست جميلة؟ تفضل بابا، اعترف. هل كنت تشتهي فتاة أجمل لتكون ابنتك؟
كونستانزي: توقف، وولفي. أنا أبدو رهيبة. مرحباً بك في منزلنا أيها السيد موزارت.
موزارت: إنه ليس السيد موزارت. ادعيه يا بابا.
ليوبولد: أرى أنك تتوقعين..
كونستانزي: آه، نعم.
ليوبولد: متى، لو سمحت لي بالسؤال؟
كونستانزي: بعد ثلاثة أشهر ! يا بابا.
موزارت: أليس هذا مدهشا؟ نحن فرحان.
ليوبولد: لماذا لم تذكر لي هذا في رسائلك؟
موزارت: ألم أفعل؟ ظننت أنني فعلت. أنا متأكد أنني فعلت. يقهقه قهقهة صغيرة تعبيراً عن إحراجه.
كونستانزي: هل أقدّم لك شيئاً من الشاي سيد موزارت؟
موزارت: شاي؟ من الذي يريد الشاي؟ دعينا نخرج! هذا يستدعي احتفالاً. أنت لا تريد شاياً، يا والدي.
لنذهب للرقص. والدي يحب الحفلات، أليس كذلك ؟
كونستانزي: وولفي!
موزارت: ماذا؟ كيف بإمكانك أن تكوني مملّة هكذا؟ شاي!
كونستانزي: وولفي، أعتقد أن والدك تعب. سوف أطهو شيئا هنا؟
ليوبولد: شكراً. سيكون هذا حسناً. لا تصرفوا مالاً عليّ.
موزارت: لم لا؟ آه، تعال، يا والدي! على أي شيء أنفق أفضل من أن أنفقها عليك؟ يا أبا نرغبُ تقبيله ونفتقده، فيظهر فجأة.(٣٦)
نسمع النغم المرح (٥٣٩ مصنف كوشل) Wohl Der Kaiser sei Icht Mochte طوال الفترة الآتية. هذه أغنية متعاقبة من El serag llio (٣٧) لحن مرح موضوع للباريتون والأوركسترا وجزء كبير من الباص درم.(٣٨) أما الجزء الصوتي فهو مجهز للبوق.

خارجي – شارع في فيينا – نهاراً– ١٧٨٠.
نرى موزارت وكونستانزي وليوبولد بينهما. نرى أزواجا من البشر يتسوقون.

الهوامش

(١) Perdonami
(٢) Piet Piet
(٣) The hittle G Minor
(٤) Eine Kleine Nachtmusik.
(٥) تهكماً archbishop بدلاً من Fartsbishop
(٦) مقروءة بطريقة معكوسة تصبح kiss my aree أي مبّلي مؤخرتي.
(٧) أي تزوجيني. Em Era، Marry me
(٨) Tish Im tee- eai my shit كلي خرائي.
(٩) كوتشل أستاذ وعالم موسيقى نمساوي عُرف بقيامه في تصنيف أعمال موزارت والتي تعرّف برقمها ١٣.
(١٠) الحركة البطيئة.
(١١) رقم ٣٦١ في مصنفات كوشل.
(١٢) bassons
(١٣) basset horn
(١٤) oboa
(١٥) clarinet
(١٦) السيد القائد.
(١٧) siena macaroons نوع من الكعك يؤكل مع الشاي
(١٨) Bane! Bene
(١٩) La Fiat
(٢٠) سرور غير عادي.
(٢١) يا عزيزي أدوني.
(٢٢) شكرا سيدي، لقد تأثرت. أنه لشرف عظيم لي من ملحن رائع مشهور.
(٢٣) خبيث.
(٢٤) لا تفعل ذلك ثانية يا أندريه.
(٢٥) El Seragli.
(٢٦) القائد.
(٢٧) باللأسف، هشاشة! هشاشة.
(٢٨) عزيزتي الغالية.
(٢٩) تقرع هنا.
(٣٠) التي تقرع.
(٣١) يقول Dishgraceful بدلاً من Disgraceful كنوع من الاستظراف.
(٣٢) Pass - wass- باس– واس كلام ليس له معنى.
(٣٣) كراميللا بالجبن
(٣٤) Presstissimo.
(٣٥) Rondo
(٣٦) كاب.
(٣٧) يقولها موزارت بسجعه المضحك Kissable missible suddenly visible
(٣٨) الاختطاف من السرايا.

**يتبع العدد القادم**



## بين موت بازوليني.. وشذرة كافافي..

# وبيوجرافيا تحطيم الذات

خالـد عـــزت

سينمائي من مصر

قبل أعوام من كتابة هذا النص انتابتني رغبة آسرة في رؤية المكان الذي صُرع فيه الشاعر والسينمائي الأكثر شهرة وغواية – بيير باولو بازوليني – وقتئذ كنا «انا وباولا زانيسكو» مستغرقين في كتابة سيناريو فيلم (أصوات ضائعة) وفي نفس الوقت، وأثناء كتابة النص.

كنا نبحث عن أماكن تتناسب مع أجواء الفيلم وشخصياته، وكانت الأماكن تمدنا بالأفكار والصور وأيضاً الأصوات المنبعثة من حولنا ومن ذاكرتنا. في البدء لم تكن الفكرة واضحة تماما، ولم أكن املك أدنى فكرة جاهزة عن الصورة النهائية التي سيؤول إليها الفيلم، كل ما كان لدينا هو صوت غامض علينا أن نتبعه دون إلقاء مزيد من الأسئلة المعوقة باستثناء تلك الأسئلة التكنيكية اللازمة لكتابة فيلم درامي وذلك الإيقاع الملتبس الذي يشملنا ويدفعنا إلى البحث عن معادل موضوعي للفكرة. كان يخامر «باولا» حس الانقطاع والوحدة في قصائد «إميلي ديكنسون» وكانت قد قرأت شيئا من أشعارها مترجمة إلى اللغة الإيطالية، وكانت موسيقى «أرفوبارت تملؤني بحس ما لا أعرف كنهه. كنا نكتب الصور المفتتة التي تغمرنا حسبما اتفق، ثم نبحث لها فيما بعد عن نسق زمني وإيقاعي داخل السرد، يتآلف مع جغرافية الأماكن التي كانت تساعدنا في رسم حركة الشخصيات وإيقاعها تبعا لعمارة المكان ذاته الذي كان يشاركنا في تطوير الفكرة، وبالتالي فهم النص الذي كان يتخلق بين أيدينا ببطء.

كان نص الفيلم يتتبع عبر خطوطه السردية حركة مجموعة من الشخصيات والتي لا يوجد فيما بينها أي رابط درامي سوى الأماكن التي يتصادف أن تعبرها وهى تهيم على وجوهها في مجالات ضوئية تشبه لوحات «كارفاجيو»، وصراع بين تلك الذوات المنعزلة وبين أصوات عشوائية وحوارات متقطعة تروى بلغات مختلفة في أجواء روما القديمة، وكل شخصية من الشخصيات تروي لنا صوتها الغائب وهى تقتفي آثار ذكرياتها وسط أطلال وخرائب «الفورو رومانو» و«إبيا انتيكا» وخرائب بيوت مقفلة، تركها أصحابها منذ زمن بعيد، لصمت الأشياء والظلمة. كما تركوا أيضا ذكرياتهم القديمة لهؤلاء العابرين- كأنما عن عمد - هذه الذكريات الممتزجة ببهو غبار هش، والتي من الممكن ان نتنفس فيها رائحة الموت.

وفي نقطة ما من السرد، كان على جميع الشخصيات أو الأصوات الهائمة، أن تلتقي ببعضها في مكان «ما» يجمعها لليلة طويلة، حيث تتشابك وتتصارع الذكريات والأصوات مع بعضها البعض.

وكان علينا العثور على مكان طبيعي له صوته المميز، وأن يكون مطبوعاً في الذاكرة بحس شخصي إن لم يكن مأساوياً أيضا، ليلقي بظلاله على أحداث الفيلم.

وكان شاطئ (OSTIA) حيث سحق جسد بازوليني هو المكان الأمثل الذي من الممكن أن تتلاقى فيه كافة الخطوط.. والمصائر.

سألت «باولا» أن تقودني إلى الشاطئ الذي شهد اللحظات الأخيرة من حياة بيير باولو بازوليني.

بعد جهد وصلنا إلى حزام الشاطئ على أطراف إلى مدينة روما. ترجلنا عبر طريق ملتوٍ شبه خال تصطف على جانبية صناديق قمامة، وعلى يسارنا يلوح البحر بصورة متقطعة من وراء أسوار بنايات منخفضة يكتنفها حس بالوحشة والخواء. كان النهار قد انتصف لكن الشمس كانت مطفأة. سحب سوداء معلقة فوقنا لا تتحرك. وكان انفساح السماء الفجائي وامتزاجها بصور أكوام الزبالة والمخلفات وحفيف أمواج بحر أوستيا يعطي انطباعا ثقيلا بكآبة مقبضة. وعبر مساحة من نباتات عشبية متطاولة الارتفاع أشارت «باولا» إلى بقعة ينتصب وسطها «نصب» رث الشكل مقام على قاعدة أسطوانية تشير إلى المكان الذي اغتيل فيه بازوليني. لبثنا صامتين نحدق أمامنا عبر حاجز من السلك والهواء البارد يضرب وجهينا ببلل رذاذ خفيف، وفي التو أحالنا المكان في وقفتنا الشاردة إلى تلك الهوة العميقة التي يخيل للمرء أنها تعتقل داخلها آلاف الأصوات الموغلة في وحشيتها، بينهما صوت بازوليني كصرخة محتجبة فيما وراء صمت شاطئ أوستيا، والتي كانت قد وئدت قبل انطلاقها خارج الفم المفتوح متفجرة بلذة الدهس والعجلات الأربع تمخض اللحم والعظام بترانيم طقطقة الرأس التي استسلمت لوهدة الرمال المنبسطة.

... فكرت في هول تلك العذابات التي قُدر له أن يحملها فوق كاهله لثلاثة وخمسين عاماً،

هي كل سنوات عمره التي عاشها، وانه كان واحدا من هؤلاء الأفراد الذين منحهم الرب امتياز النفي وطلب العداء والاختلاف، منذ ميلاده بمدينة «بولونيا» في ٥ مارس ١٩٢٢، وحتى موته القاسي ليلة ٢ نوفمبر ١٩٧٥. وما كانت تلك التواريخ السابقة كعلامات ميلاد وموت سوى تسهيل بيوجرافي على قارئ سيرة رجل الرماد أو بازوليني المستعار.

وحده الحب ، وحدها المعرفة ، هما ما يحسب حسابهما،

وليس ماضي الحب، وليس ماضي المعرفة.

**أية أحزان سوداء تخلفها حياة الحب المستنفد،**

**حين تتوقف الروح عن الصيرورة.**

من منهما كان قد اختار المكان: الطراد أم الفريسة!؟ شاطئ أوستيا او المكان القبلي الذي اختار من «مطلق» بازوليني لينال فيه صرعته الأخيرة.

لا أحد يقدر على تخيل ما دار بينهما «بازوليني/ بيلوسي» في تلك اللحظات المرعبة التي قادته إليها عماء شهوة جائعة، وألم وحدة ويأس، دفع بالشاعر والسينمائي أن يدفع حياته ثمنا لرغبته في أن يتمثل نفسه بجوار شخص آخر يستطيع أن يمنحه بعض الدفء، أي شخص حتى لو كان عاهرا أخرق، أو مأجورا، من قبل جماعة ما؟ ستصرعه بوحشية سادية، حتى قبل أن ينال الشاعر بغيته المرجوة.

ولا أحد يقدر أيضا على التكهن بما كانت ستؤول إليه حياة بازوليني الفنية لو لم يمت، أو بالأحرى لم

تقده قدماه إلى محطة قطارات روما « (TERMINI)) وان يقابل الفتى «جوسيبي بلوسى» مصطحبا إياه إلى شاطئ أوستيا المهجور، وأي نوع من الأفلام كان سيقدمها بعد إنجازه الجزء الأول من ثلاثية منحها للموت والكراهية، والتي بدأها بفيلم «سالو/مائة وعشرون يوما في سدوم» فيلمه الأخير الذي مات دون أن يشهد عرضه الأول خارج وطنه.

لكن الأرجح أن حياة بازوليني كانت قد انطلقت دون رجعة مثل قذيفة وانتهت بأن أصابته هو نفسه في جسده وروحه على شاطئ الموت.

رعب اللحظات التي عاشها بازوليني هو ما يؤرقني الآن وأفكر فيه بنشوة تسديد الضربات المتوالية، والتي يقطعها إرتعاشة صوته المتضرع، والمستميت، في تلقي الضربات وجها لوجه مع القبضة المكورة لقاتل مجهول الاسم – وعابر بطبيعة الحال – كي تكتمل شعرية المشهد – وربما أيضا كان قد نسي في غمار تشوش حواسه الملتهبة والمتوترة بلذة العناق المنتظر أن يسأل الفتى عن اسمه!!

ألم يعن له أيضا أن يسأله لحظة تلقي الضربة الأولى المذهلة والمفاجئة وهو في ذروة هياجه الحسي، والتي ربما ظنها بازوليني أنها من طقوس تطييب الحواس ودغدغتها قبل الانسحاق التام والتمرغ، قبل أن يعاجله الفتى بضربة ثانية كصدمة شاعر في صمت العالم وقسوته، وهو لا يزال واهما يتشبث مهتاجا بلحم الفتى، الذي فاجأه بضربة ثالثة ليؤكد قيمة وعنف الضربتين السابقتين. كان مشهد النهاية قد نفذ بفنية عالية موغلة في الصنعة: تحطيم الوجه بعصبية غير مبررة ثم تهشيم الرأس بتصميم حاد لا راد له، وأخيرا دهس الجسد ومحو معالمه نهائيا – كمقصد شعري/ إستعاري – يراد به إخفاء الجسد وسلبه كل ما هو شخصي من ملامح وسمات مميزة، كعلامات يسهل من خلالها التعرف على بازوليني الشخص، وتحويله إلى كتلة متخثرة منعدمة الشكل، ومجردة.

لماذا يبدو لي هذا المشهد بكل وحشيته ونقائه التدميري كقطعة عذبة من موسيقى مؤلفة لآلتين وتريتين لم يكتبها قط «فرانزشوبيرت» او مشهد سينمائي لم يصوره بازوليني نفسه، وقد أغفله عن عمد في اللحظة الأخيرة من نهاية يوم عمل شاق، مقررا إرجاءه لخطة تصوير اليوم التالي.

وفي ظني ان المشهد الأخير في حياة بازوليني يظل صالحا لأن يكون مقطعا سينمائيا مستقلا بذاته، جديرا بأسلوبيته المميزة، أو على وجه الدقة «بلا أسلوبيته» المتفسخة والبدائية،

وبالطبع بالإمكان اضافته كنهاية محتملة ومقترحة لفيلم (salo)، ومع استعارة عنوان رواية جوزيف كونراد (قلب الظلمات) ليصبح عنوانا دالا ومعبرا عن حياة المخرج ذاته الذي لم يبتغ سوى عمق الأحشاء وظلمتها البدائية.

لماذا في هذه الصيغة المطفأة كما الدم، تقاوم معرفتي هكذا، وتكاد تخنقني بسبب الدهشة الغاضبة، لأن كل شيء يؤلمها، لماذا في أعماقى تكمن الأحاسيس ذاتها بنهارات لم تكتمل أبدا؟

تنزوي في المجرات الميتة، حيث يعتري الشحوب هذه الحفارة؟

أتعرى في واحدة من آلاف الحجرات حيث ينام البعض في جادة فونتيانا.

على كل شيء يمكنك أن تحفر: الزمان، الأشواق، الآمال.

كل شيء من الممكن أن ينتظر الآن: أن تتوقف حركة المجرات. أن تتجمد مياه البحر، أن تتلاشى وتمحى ذكريات الماضى بكل آثامه وتخبطاته الأيدولوجية، حتى يفرغ الشاعر من شهوة ملحة لعاشق خجول يتعجل بنفاذ صبر مراهق، لم يتخلص بعد من أصوله الريفية وتربيته الكاثوليكية، ولا يزال وهو في الخمسين من عمره تؤلمه تعثر البدايات المشاكسة والمضحكة قليلا.



ارتعاشة الأطراف والأصابع وهي تتلمس طريقها خلسة مصطدمة في لهوجة بالأزرار الصلبة، وشعث الملابس الثقيلة المحبطة ليد عاشق عجول يتلهف في

سعيه الحثيث الأعضاء الرطبة المتوترة. الأيدي المرتعشة تبدو في الظلمة المشروخة بأضواء فوانيس السيارات المارة بحزام الشاطئ، كحيوانات أليفة، وقد اكتسبت حياة داخلية من نوع خاص، مفصولة ومعزولة عما حولها من الأشياء. فلاشات ضوئية قاطعة وخاطفة تسطع بشكل مفاجئ منسحبة على الوجهين المتلاصقين. هدير محرك «الفاروميو» يدور غير مبال بما يحدث على بعد خطوات قليلة، بطنين ممل ورتيب، مسطح الإيقاع، كأنه اوركسترا سيمفوني يعزف مقطوعة من التشوش الصوتي مؤلفة خصيصا لتُكون خلفية لمشهد يؤديه ممثل هاو، قادته أهواؤه، وحظه العاثر إلى مسرح طبيعي خال من جمهور، أو حتى من الأدوات المتعارف عليها واللازمة لتشكيل عرض فني. هنا لا توجد مصابيح إنارة تكشف عن وجوه الممثلين أو انفعالاتهم التي تموت في نفس اللحظة التي تولد فيها، أو ستار أحمر. مطرز بخيوط مذهبة تتلوى بصرامة شكلية على النسيج المخملي، من أجل استخدامه بين الفواصل أثناء تغيير أوضاع الجسمين لحظة الاشتباك والعراك الدامي. بل انه قد تم أيضا الاستغناء عن الملقن الذي عليه أن يردد على مسامع بازوليني العبارات والكلمات التي ستسقط عفوا من ذاكرته. لا يوجد هنا على مسرح أوستيا سوى العري الخام للوجود، والذات المتجذرة داخل ديكور أعد ببراعة مهنية نادرة للحظة تفجير مثلى، مُنتظرة ومُتوقعة، كقدر لا فرار منه إلا إليه.

بالإضافة إلى بعض المفردات المرئية المتشظية، ككلمات قصيدة، مشغولة ومطرزة بحدود الصفحة وفراغاتها. ويخيل إلي أن تلك المفردات التي ساهمت في تشكيل العرض الذي أداه بازوليني ببراعة يصعب تصورها، قد انتزعت نزعا من سياق قصائده نفسها الممزقة بين ألم الجوع التاريخي والطبقي وألم الجوع الميتافزيقي والفردي، وان كان التاريخي قد أفسح، هنا، مكانه بلا عودة للفردي والوجودي.

انغمار بيرغمان وبيير باولو بازوليني

سماء مرشوقة بإبر كعيون منطفئة تومض بإرتعاشات مجرات لذة سفحت في زمن ماض لا يمكن استعادته/ عرق يطفر من حدقات مغمضة في دفء أجساد رومانية متشنجة بدوار ذبذبات حناجر جماهير الثورة المنشودة والتي ستترك الفرد حائرا ومهيضا، في وحشة فردانيته/ أصوات قطارات محطة TERMINI التي لا تهدأ أبدا في رواحها ومجيئها، وتعثرها المتشكك بين البدايات والنهايات/ وجوه غرباء متدثرة بالذل والهوان، وهي تعبر جادات روما العتيقة وشارع ماركوني وسان جيوفاني في صباحات غائمة لم تفق بعد من نعاس ليلة سابقة على اليقظة/ أجساد فتية مميزة برشاقتها، وقد توزعت بسمترية الانحطاط الإنساني، في أركان وحنايا محطات تنبئ بهول اللذة التي ستجنى بعد قليل من التعارف/ أكوام النفايات التي لعقتها في نهم أمواج اوستيا ثم تركتها تفوح بعطن يتطوع في خراب الروح / زجاجات النبيذ الفارغة، أبيض.. أحمر والتي جلبت من القلاع الرومانية من أقبية تضيق بنبيذ الدم الأحمر للطبقة.

كان بازوليني يتلقى الضربات صاغراً، منساقاً، منجذباً إلى القبضة (وأيا كان الذي يسدد اليه الضربات، سواء «بيلوسي» الصغير أو آخرين شاركوا في تسديد العنف وكما أشارت إليهم خفية التحقيقات والشكوك) فالألم لا بد أن يصل إلى منتهاه، إلى العمق المشتهى، كي يؤطر مشهديته بتلك الغنائية الشعرية، والتي تكلل حدود صفحته البيضاء، المصقولة بالفراغات اللا محسوسة، التي تتخلل الضربات، والتي هي نفسها علامات الترقيم والتنصيص الموضوعة لخدمة القصيدة. تلك الفراغات التي طالما استخدمها بازوليني مرارا وتكرارا في كتابة أشعاره، وغايتها تهذيب الإيقاع بين السكون والحركة.

لا شك أن بازوليني قد قاوم وبعنف، وبعد هنيهة قصيرة أفاق من تهويمة نعاس ثمل كانت قد اجتاحته فنهض يجري وهو يواري جراح وجهه متجها إلى سيارته.

ومن الممكن ان نتخيله من جديد، وبصورة هزلية،

وهو يقاوم سقوطه وتعثره، ثم متحاملا ينهض نفسه بصعوبة بالغة وهو يلهث فزعا ليعاود السقوط من جديد.

أية أفكار سوداء كانت قد اجتاحته في لحظات الرعب؟ وأية صور تخايلت أمام عينيه، وهو يلتفت حواليه، طالبا أن ينجده أحد من مصير ظل طيلة حياته يسعى إليه، بدأب، وتأن.

كان المنظر الذي يلوح إليه الآن قد تميعت حدوده، وقد غرق العالم في ضبابيته، لكنه فجأة قفل راجعا، محولا اتجاهه بعيدا عن السيارة، وهو يغمغم كحيوان يعوي، مستديراً بوجهه المدمي إلى الخلف مواجها الرفقاء، وكأنما في سعيه بين اتجاهين متعارضين أراد أن يشطر نفسه بنفسه. كان يتجه إلى الأمام هرباً، وفي نفس الوقت، كان يتجه إلى الخلف، وكأنه أيقن داخله بعبث الفرار، وأن عليه أن يواجه الصمت كشاعر، وان يسلم نفسه طواعية للمشهد في ثباته الأخير. أن يمنح نفسه «لي» كسؤال يراود مخيلتي!!

من منهما كان قد أغوى الآخر أن يخوض في عماء الرعشة الأخيرة المؤطرة بنظرة بازوليني التي لم تكن هي نفسها نظرة الرعب الرخيصة المستهلكة في الأفلام التي أجاد صُنعها، لكنها كانت في صلابتها، وجمودها، قد تصعدت بالشك والجحود والنكران للوجود الإنساني ذاته.

من الممكن ان نستمع إلى نهاية الحركة الموسيقية بين آلتين وتريتين: طقطقة العظام والجمجمة، ثم العجلات تمر بنعومة حريرية، وبلا مقاومة، على الرمال التي أصبحت طريقا معبدا بجسد.

علمتني الدنيا كيف أدافع عن نفسي، وأهاجم.
وأقبض على العالم وجها لوجه، وليس في القلب وحده
وهكذا عرفت أن قلة هم من يعرفون الأشواق التي عشت فيها أنا!

.. لماذا أعود الآن إلي بيير باولو بازوليني الذي نسيه الجميع كوصمة عار جديرة بالمحو والإلغاء. لماذا أعود إلى كلماته الموسومة نهائيا بالنفي والعزلة وإلى صوره الشغوفة بحرقة الأشواق إلى التماهي؟ إلا انني انشد مثله الغضب والجوع إلى الرفض في هذه الحقبة اللإنسانية التي نحياها، بكل مباهجها الما بعدحداثية!! لم يكن صباح الأحد ٢ نوفمبر ١٩٧٥ يوما عاديا مثل أي يوم آخر في مجرى تاريخ إيطاليا السياسي والثقافي.

« على طريق ميناء «اوستيا» وجد جسد رجل فارق الحياة، من الوهلة الأولى كان من الصعوبة بأي حال من الأحوال التعرف عليه، حيث توجد جروح وسحجات في كل مكان من الجسم، الصدر كان مسحوقا، وملامح الوجه ممزقة بعنف وحشي، ويبدو الجسد ككيس من الخرق.. (un sacco di stracci) بعد مرور ساعات قلائل تم التعرف على الضحية:

بازوليني بيير باولو – دي كارلو/ السن: ٥٢ عاما/ ولد في بولونيا/ محل الإقامة: روما/ كاتب ومخرج سينمائي محترف

(الوصف السابق تم استيفاؤه وأرشفته بواسطة دورية الشرطة الصباحية بأوستيا)

فور بث الخبر المثير للاضطرابات على شاشات التلفاز أصيب المثقفون ورجال السياسة بالذهول والقلق، كانت نصف أوروبا محاصرة بالغضب، كما أن مشهدية الموت ذاتها التي قام بها القاتل قد أعادت إلى الأذهان صور الرعب الفاشيستي .

فلم يكن موت بازوليني موتا عاديا، فقد أثار في الحال مناظرات جدلية عنيفة، بل انه نفذ عميقاً في جوف جرح المجتمع الإيطالي الحديث «مجتمع ما بعد الحرب والمعجزة الصناعية، والبرجوازية المتخمة بالفساد الاستهلاكي والتحولات العنيفة».

لم يصدق أحد بموته: بازوليني الشاعر مؤلف (رماد جرامشي)، المجادل العنيف صاحب الأعمال النقدية (عاطفة وأيدولوجيا)، والروائي ذائع الصيت مؤلف (أولاد الحياة / حياة عنيفة / نظرية)، والسينمائي والمنظر الجمالي مخرج (ماما روما / اكاتوني/ انجيل متى)، والكاتب المسرحي مؤلف (حظيرة الخنازير/ بهيمة مطعونة)، قد قتل بشكل مخيف ومفزع ومن قبل واحد من أولئك الذين شكلوا عالم روايته الأولى «أولاد الحياة»، واحد من المهمشين الذين وصفهم عبر كتاباته، وعشقهم أيضا، فتى يدعى «جوسيبي بيلوسي» يبلغ من العمر ١٧ عاما، ويلقب بين زملائه من المهمشين بالضفدعة. تلك



الصدمة التي أثارها موته، دفعت «البرتومورافيا» أن يصرخ منفعلا أمام كاميرات التصوير، معلقا على موت صديقه «أن شعراء العالم قليلو العدد بالقياس إلى السياسيين» كإشارة أن موت بازوليني ليس إلا اغتيال سياسي «جريمة سياسية»، وهو الشعار الذي سيظل مرفوعاً حتى الآن من قبل أصدقاء بازوليني الذين وقفوا إلى جواره وساندوه في معاركه السياسية والثقافية. أما لوكينو فسكونتي فيعلق على الحادث فوق صفحات جريدة «الوحدة اليسارية» (L,unita) قائلاً: إن نهايته المرعبة يمكن أن تحدث فقط في إيطاليا البلد الذي فيه العنف حر غير مراقب.

عقب موته وفي صباح اليوم التالي، خرجت الصحف تتصدر صفحاتها الأولى صور بازوليني، بوجهه الحاد، وعينيه المشعتين دوما بنظرتي الدهشة والغضب معا. وانتاب الأوساط بجميع تياراتها، من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، جنون هذياني ذو طابع هوسي، ومن الحزن والكآبة والصدمة، إلى الفرح والنشوة لموت واحد من أكبر صانعي الفضائح الثقافية في إيطاليا وأوروبا. واحد من أعظم صانعي الشعر والسينما والرواية في القرن العشرين.

أما الأوساط اليمينية، والدينية الكاثوليكية فلم تخف فرحها بانزياح عبء كبير أثقل كاهلهم طويلا بأفكاره ومناظراته السياسية، واصمة إياه بين ثنايا الأعمدة الصحفية، بالشذوذ والابتذال والخيال الانحلالي، والدأب على الهزء بالمقدسات، والجهر بمثليته «على طريقة شعراء جيل البيتا في أمريكا «إيلين جينسبرج/ جاك كيرواك».

وقد أثارت التحقيقات في الحادث الشبهة غير المعلنة رسمياً حول تواطؤ مؤسسات مختلفة - بما فيها الحزب الاجتماعي الفاشي وراء مصرع بازوليني، حيث بدت المسؤولية موزعة بين أطراف متعددة، سواء بالصمت والإمساك عن التصريح بالأسماء الحقيقية التي تقف وراء مقتله، أو بشكل غير مباشر في توجيه الرأي العام - وهذا ما انتهت اليه التحقيقات الرسمية والقضائية - نحو اعتبار الحادث أنه مجرد خلاف بين داعرين، وانه نال ما يستحقه، وأن هذه هي النهاية الوحيدة الممكنة لرجل منحرف.

... بعد مرور ثلاثة أعوام على وقوفي في نفس الموضع المختار الذي لقي فيه نهايته على شاطئ أوستيا، عدت مرة أخرى إلى العكوف على الملابسات الغامضة لموته، وأثناء ذلك عثرت بطريقة المصادفة العابرة (والتي تضمر لى دائما شرا لا سبيل إلى اتقائه) على صفحة مهترئة من يوميات الشاعر اليوناني السكندري «قسطنطين بيتروس كافافي».

كانت اليوميات قد دونت في الفترة المحصورة بين عامي «١٨٩٤ - ١٩٢٤»

وقد ترجمت ونشرت مجمعة، كيفما اتفق، دون ترتيب، أو تتابع دقيق لزمن كتابتها الفعلي. وأمام شذرة من اليوميات، توقفت طويلا ممعنا النظر فيها، وقد أعدت ترديد السؤال ذاته على نفسي، متسائلا في شك وريبة: هل كانت مجرد صدفة عمياء تلك دفعتني في شراك بازوليني وشاطئ الموت، أم إنني كنت قد نصبت الشراك لنفسي في المضي قدما نحو غواية الاستعارات، دافعا بموت بازوليني في طريق شذرة كافافي.

كانت الشذرة قد أعادتني مجددا إلى التفكير في المشهدية الرومانسية ذات الطابع الرديكالي لموت شعري حققه بازوليني كصوت مرتد إليه. اما كافافي فكان قد خط شذرته في يوم مجهول من أيام عام ١٨٩٤، وقد اغفل تماما تاريخ اليوم الذي كتبت فيه.

يكتب كافافي ما يلي:

«لا يصير الإنسان فنانا إذا لم يدمر نفسه قبل ذلك، إن تدمير الذات بالملذات على الأخص، ونستطيع أن نضيف: بالألم أيضا هو الطريقة الأكيدة التي تقود إلى الفن... قصائدي غريبة وملتبسة مثلي أنا».

... كنت أقرأ شذرة كافافي الغامضة، وأنا أفكر مدفوعا في نص حياة بازوليني الممزق إلى شذرات «مثل جسده الممزق إلى خرق بالية» وفي أشعاره التي صيرها في اتجاه أن تصبح مجرد قالب فني لحياته، مثلما كان مجال اوستيا مجرد اطار لوجوده.

وقد يبدو لي الآن أيها القارئ العزيز وأنا أدون نصي المشتبك بنص بازوليني/كافافي»

وبكثير من التلعثم أمام فرضية معقدة، وملغزة، إن كافافي قد كتب شذرته خصيصا من أجل مشهدية تليق بحياة وحشية لشاعر وسينمائي مثل بازوليني، وأنه كان قد أصدر لاهوت التبرير له قبل

ما يقارب الثمانين عاما على موته. فلم يكن القاتل في الحقيقة سوى «القلم» ذاته الذي كتب به شذرته، أو حياته الملخصة في حكمة يوم واحد.

هكذا رسم كافافي «حياة» بازوليني في مساراتها المتشابكة، مثلما كانت الشذرة قد حملت أيضا المصير الشخصي الذي ينتظر كافافي نفسه، أو نهايته التي ظل يسعى إليها، دون أن يحيد قيد أنملة عن الطريق المرسوم له، عندما حكم على نفسه بالعزلة المختارة داخل بيته حتى يوم مماته مساء التاسع والعشرين من شهر أبريل عام ١٩٣٣.

.. ما الذي عساة أن يمنحنا موت بازوليني سوى دحض لكافة الأسئلة، وإطلاق الخيال لبدائية اللحم والأحشاء، ثم الاستسلام الهادئ للرقاد والموت.

أيها النور

إنها المرة الأخيرة التي تشرق فيها علي

لقد أغلقت الدائرة

وانتهت الحياة حيث بدأت

«نص بازوليني الشعري في نهاية فيلمه «أوديب ملكا».

## هوامش

* بيير باولو بازوليني: يعتبر من أكثر الصور موضعا للمجادلة والخلاف في الثقافة الإيطالية والأوروبية المعاصرة. توزعت اهتمامات بازوليني في مجالات إبداعية متعددة كروائي وسينمائي ومنظر جمالي وإيدولوجي ومعلق سياسي ، ويشكل لا مثيل له، كواحد من أكبر شعراء ايطاليا، دون منازع. ولد في مدينة «بولونيا» في ٥ مارس ١٩٢٢ لأسرة برجوازية صغيرة، تنحدر من شمال ايطاليا، ابن لضابط يدين بالفاشية، وأم معلمة فريولية. طاف ايطاليا في طفولته مرتحلا بصحبة الأب، حيث أمضى مراهقته وشبابه في سنوات الفاشية الكئيبة.

بدأ حياته الأدبية مبكرا كشاعر غنائي عندما أصدر ديوانه الأول «أشعار إلى كاسارسا» عام ١٩٤١، المكتوب باللهجة الفريولية الفلاحية ذات الصوت المسيحي الصوفي، التي تعلمها عبر أمه.

في الفترة التالية للحرب التحق بالحزب الشيوعي الإيطالي عام ١٩٤٧، لكنه يطرد منه في العام التالي، بسبب مثليته الجنسية، ويفقد عمله كمدرس للتاريخ، ويضطر للهجرة إلى روما بصحبة أمه، وهناك في روما تدفعه ظروفه الاقتصادية وبطالته إلى العيش في الأحياء الفقيرة على أطراف روما، وسط حزام المهمشين والفقراء والمهاجرين عن الجنوب الإيطالي، فكانت هذه الأحياء مصدر إلهام في إبداعاته سواء الأدبية أو الفنية لفترة طويلة من حياته. في عام ١٩٥٥ يصدر بازوليني روايته الأولى «أولاد الحياة» محدثا ضجة ثقافية بعمله هذا، الذي يدور حول طبقات البروليتارية، والحياة العنيفة للمهمشين الفقراء، يتبعها بديوان «رماد جرامشي» في عام ١٩٥٧، وفيه يجسد صراعه المحتدم بين العاطفة والأيدولوجيا وبين مأزقه كفرد في جماع تناقضاته الداخلية.

في عام ١٩٥٩ يصدر روايته الثانية «حياة عنيفة» والمستمدة أيضا عن واقع الطبقات البروليتارية في ايطاليا المعجزة الاقتصادية لما بعد الحرب العالمية الثانية. وفي عام ١٩٦٢ استطاع بشجاعة منقطعة النظير، ودون معرفة تكنيكية سابقة، أن يقدم على إخراج أول أفلامه السينمائية بعنوان «المتسولACCATTONE » واتبعه في الأعوام التالية بأفلام «ماما روما١٩٦٢» و«الجبن١٩٦٣» و«إنجيل متى الثاني١٩٦٤» و«طيور كبيرة....عصافير صغير١٩٦٥». توزعت أفلامه في تلك الفترة بين تصوير بؤس وعنف الفقراء، والتصدي لموضوعات دينية مقدمة بأسلوب شعبي، أو توجيه نقده التهكمي إلى اليسار المتصلب عبر أمثولات رمزية من اختلاقه. ثم في فترة لاحقة يعمل على تقديم أطروحات ذات جدل خصامي عنيف ضد البرجوازية الأوروبية وانحطاطها كما في فيلميه «نظرية ١٩٦٨» و«حظيرة الخنازير ١٩٦٩»، ثم ينتقل بعدها إلى معالجة موضوعات اسطورية مسقطا عليها إشكالياته الذاتية «أوديب ملكا ١٩٦٧، ميديا ١٩٦٩» ليتحول بعدها إلى معالجة موضوعات ذات طبيعة إيروتيكية مرحة مستمدة من قصص وحكايات من القرون الوسطي «ديكاميرون ١٩٧١، حكايات كنتربري ١٩٧٢، زهرة ألف ليلة وليلة ١٩٧٣» هذه الأفلام عنونها تحت اسم «ثلاثية الحياة». أما فيلمه الأخير «سالوا ١٢٠ يوم في سادوم»، المأخوذ عن مذكرات دي ساد بنفس الاسم، فيدور في زمن الجمهورية الاشتراكية السوداء تحت الحكم الفاشستي، وهو يعتبر أكثر الأفلام عنفا وكراهية في تاريخ السينما، وقد ولد الفيلم تحت حالة من الضغط العصابي الهائل والتشظي البازوليني إزاء تطورات المجتمع الرأسمالي العالمي وتشييع حالة من التشيؤ الإنساني، لقد فزع بازوليني من تحلل المشروع الماركسي، وأيضا إشكالياته المرحلية كمثقف سياسي مضاد للسياسات القائمة داخل ايطاليا. «سالو» هو آخر شهادة من شهادات بازوليني الصادمة في رصد تحولات العصر في الربع الأخير من القرن العشرين، حيث يموت دون أن يشهد ليلة عرضه الأولى في باريس، وكما سعى دائما للشهادة كمثقف في حياته لاحقته أيضا في موته ليلة ٢ نوفمبر ١٩٧٥.

* قسطنطين بيتروس كفافي: ولد في الإسكندرية، في ١٧ ابريل ١٨٣٦، وكان أبواه من أسرة يونانية ثرية تعمل بالتجارة في مدينة القسطنطينية. عمل كفافي صحفيا بعض الوقت، ثم التحق موظفا كتابيا في مصلحة الري التابعة لوزارة الأشغال، وظل في هذه الوظيفة ثلاثين عاما. كان كفافي يطبع أشعاره في طبعات خاصة ويوزعها على أصدقائه. في عام ١٩٠٤ نشر أول كتاب يحتوي على أربع عشر قصيدة، وفي عام ١٩٠٨ استأجر منزل «١٠ شارع ليبسيوس» في حي العطارين، حيث عاش وحيدا في هذا المنزل حتى وفاته وقد ضمنه شعريا في قصائده. تتغذى أشعاره كلها على حبه لمدينة الإسكندرية وتاريخها، ووعيه بتراث الثقافة الهللينستية، وقد افرد الكاتب الإنجليزي «هنري داريل» مساحة بارزة ضمت خليط شخصياته الروائية في رواية «رباعيات إسكندرية». توفي في ابريل ١٩٣٣، وقد رفضت الكنيسة الأرثوذكسية الصلاة عليه بدعوى وثنيته وانحلاله الأخلاقي.

* باولا زانيسكو: فنانة إيطالية، كاتبة ومرممة أعمال فنية. شاركت كاتب النص سيناريو فيلم «أصوات ضائعة ١٩٩٩»، توفيت في مايو ٢٠٠٠.

* مقتطفات من قصيدة بازوليني داخل متن النص بعنوان «بكاء الحضارة» ترجمة ضياء مجيد.



الصورة بعدسة: سالم المعمري



# من ناداني في الربيع بصوت خفيض

## الشاعرة الكورية الجنوبية: را هيدَك

ترجمة: زكريا محمد

شاعر ومترجم من فلسطين

ولدت الشاعرة عام ١٩٦٦ في مقاطعة نانسون في وسط كوريا. تخرجت من جامعة يونيسي، وحصلت على شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب الكوريين. اختيرت مجموعتها في العام ١٩٨٩ (نحو الجذور) كأفضل مجموعة شعرية من قبل جريدة جونغانغ اليومية. تعمل كأستاذة في قسم فن الإبداع الأدبي في جامعة تشوسون. صدر لها عدة مجموعات شعرية: الكلمة تصبغ الأوراق، المكان ليس بعيدا، ما هي العتمة؟، والكف الضائعة. كما صدر لها في النثر: من أين جاء لون البنفسج؟، ونصف وعاء من الماء.

في العام ١٩٩٨ حصلت على جائزة كيمسويونغ، وفي العام ٢٠٠١ على جائزة الفنانين الشباب الآن، وفي العام ٢٠٠٣ على جائزة هيونداي الأدبية، وأخيرا في العام ٢٠٠٥ على جائزة آسان الأدبية. وقد كان بعض كتبها من أفضل الكتب مبيعا في كوريا.

مجموعة القصائد التي نترجمها هنا للعربية مأخوذة عن ترجمة إنجليزية لمجموعة (ما هي العتمة؟)، عملها: كيو جونغيول. قصائد راهيدك تمتاز بالبساطة العميقة. والطبيعة هي استعارتها الكبرى. فأنت لا تدري أحيانا إن كانت الشاعرة تتحدث في قصائدها عن ذاتها أم تتحدث عن الشجرة أو الوردة. بل أنت لا تدري إن كانت تتحدث عن الربيع أم عن الحبيب. قصائدها لسان الوردة والغابة والريح والبشر. والإنسان فيها طفل الطبيعة، لكن من دون تهويم رومانسي.

وإذ نعيش في مناخ متخم بالترجمات عن اللغات الأوروبية، وبالتأثر بها، فهذه محاولة صغيرة أخرى للالتفات إلى الشرق الأبعد في آسيا. فهناك يوجد شعر جميل أيضا، يمكننا أن نحبه وأن نستفيد منه.

### زرته متأخرة جدا

«تعالي إلى بيتي  
ظل المانغوليا مدهش  
تعالي لزيارتي قبل أن تسقط الأزهار»  
لم أزره في الربيع  
من ناداني بصوت خفيض  
زرته  
في مساء شتوي  
هيْ... لقد جئت  
وحين فتحت الباب، لم يظهر  
هيْ... تعال فورا  
لدينا أيام كثيرة بانتظار زهور المانغوليا  
وحين قرعت، عامدة، بابه بصوت عالٍ  
ناست شعلة مصباح جنائزي  
كما لو أن زهرة سقطت!  
وتحت ضوء المصباح  
تجمع من أتوه متأخرين  
ليشربوا كأسا معا  
جئت متأخرة  
وتحت ظلال المانغوليا  
كان قد أزهر باكرا.

### قرب شجرة الخوخ

لست أدري لِمَ  
لم أرغب في الاقتراب من شجرة التفاح  
التي تتردد بين أفكار كثيرة  
ظننت أن الشجرة بنوارها الزهري والأبيض  
ليس لها ظل لأجلس تحته  
فمررت عنها متجنّبة  
وحين أعماني بهاؤها  
أدركت أن ثمة آلاف الألوان  
بين الأبيض والزهري  
الشجرة التي تريد أن تزهر بألف لون  
شجرة وحيدة  
رغم أنها لا تدرك وحدتها  
لقد استغرقني الأمر زمنا كي أفهم قلوبا كثيرة  
عند الوقت الذي تتساقط فيه الأزهار  
تحت ظل شجرة الخوخ الضجرة قليلا  
سمعت في الصمت  
صوت المساء يقترب.

### القمر الشمعي

لا بد أنها شعرت بعبء أن تكون بدرا*  
فهي تستريح على قمة الجبل في الفجر  
وقد شوهدت الهة تفعل هذا من قبل  
متمشية عند قاعدة الجبل  
رأيت الوحل على قدميها  
وحين أحست أنني أتلصص عليها  
اختبأت خجلة وراء الغيمة  
ثم غابت  
ولأن آثار خصرها يجب أن تكون ما زالت على الجبل  
فإن الأشجار ستحمل جروحها المضيئة  
مثل أشعيا الذي غسل بالفحم المتوقد شفتيه.

* القمر مؤنث بالكورية.

### رمانة

لم أرد أن أكسر رماناتي من قبل  
كسرتها لاحقا  
الرمان أضراس تضغط بعضها  
مثل باب لن يفتح أبدا  
الرمان مثل قلبك:  
الصرخة تنفجر قبل الدم الأحمر  
نازعة قشرة صلبة كهذه  
أمضغ بفمي من أجلك أنت البعيد عن النظر  
افتح فمك  
سوف أمنحك كلمات من فمي  
كلمات تأخذ شكل ألسنة طيور

افتح فمك
كي تبلّ صرختك الحمراء
لساني
متأخرا، لكن ليس كثيرا جدا.

### أحد ما في الغابة

بعد أن ولدت الغيوم القمر
وبعد أن اختفى القمر وراء الغيوم
قذفت شجرة سنديان بذورها في الغابة
كما لو أنها تريد أن تقول فكرة
توك...تاك...تاداك
كم مرة جمّعت فمها
لتبصق البذور؟
أخيرا سمعتُ الكلماتِ في الغابة
عرفتُ أن البذور لا تخلق للتكاثر
بل لأن الشجرة تريد أن تبوح بشيء:
توداداك... تتاك... توك... تارررر
الكلمات التي مثل طقطقات حريق
مثل ضحك، أو مثل تصفيق أيد
تناديني كالروائح
الشجرة تقذف بذورها في الليل
ورغم أنني لا أراها، فهذا لا يهمني
الكلمات المستديرة
تتساقط حول كاحلي وأنا أمشي
...تاك...

### تخمة مسموح بها

أن تكون مترعا بنور الشمس اللذيذ
أن تشبع جوعا قديما
أمر نادر هذه الأيام
ثمّ أقدام عارية كثيرة
تستلقي تحت قدم الجبل في مساء ربيعي
وكما تفعل الأوراق الخضر
فإن الناس، مثل شحاذين جوعى،
يمتصون أشعة الشمس، يلعقونها ويعلكونها
وثمّ فوق هذا اثنتا عشرة سلة أخرى من ضوء الشمس،
بعد.

### قطيع اوز بري

قطيع اوز بري قد يبدو جميلا
غير أنني أدعو قطيعا كبيرا من الطيور كآبة
قطيع إوز يطير فوق الحقل في كيولون
مثل موجة تحمل قوارب متمايلة
تتدفق نحوي
أسمع، وأنا على الصخرة،
خفقات مجداف قديم:
فيكوكفيكوك فيكوكفيكوك
يبدو لي هذا مثل ضربات مسحاة لا معنى لها
فالنهر البارد في داخلي لا يدفأ
ومع أنني أترك القطيع يمر
فإن الطيور تعود من جديد
كما لو أن عيداننا طعام كثيرة جدا تتحرك على المائدة*
خفقات أجنحتها: فيكوكفيكوك
مثل عيدان تضرب في الأطباق
عند المساء سحبت المائدة ذات الزاوية المكسورة
إلى أين تطير هذه العيدان الكئيبة؟
حين أسمي قطيعا كبيرا من الطيور كآبة
فإن الطيور الكثيرة التي تملأ سماء المساء تطير مبتعدة
الآن
لا أسمع صوت تجذيف.

* الكوريون يأكلون بالعيدان بدلا من الملاعق.

### أصوات

في محطة سويبو
السماء ثلاثة بيونغات فقط*
حقل الزهور أيضا ثلاثة بيونغات
أصوات غيوم تمر
صوت سطح يتمتم لسطح
صوت أم وابنتها تهبطان إلى المدينة يدا بيد
التراب يتهافت تحت قدمي
الماء يتدفق في النهر ويلمس الثلج على الضفة
أصوات اجترار عجول
تتوقف وتدير وجوهها محدقة بي
أصوات احتكاك سيقان الزهور الجافة
الأصوات وحدها تتكلم
لا أحد يقول شيئا في محطة سويبو في الشتاء
جويودو أيضا ثلاث بيونغات
لكنها تزدحم بالأصوات.

*البيونغ: أقل من أربع ياردات مربعة بقليل.

### ما هي العتمة؟

حين تتحرك الساعة من ٤٤ .٥ إلى٥,٤٥
وأنا مستلقية في الغرفة
وحين تنظر أشعة الشمس
التي تمر على جسدي
إلى البيت بحزن
ثم تجمع دفئها وتمضي
وحين تسقط شجرة حور في البعيد
وحين لا يصبح ظهر يدي مرئيا
وحين تتوقف الذاكرة عند ٥,٤٥
ولا تتعمق العتمة أكثر من ذلك
ولا يحرك أحد الشجرة الساقطة
فإن جلدي وعظامي التي احتملت طويلا
يحسان بالألم أخيرا
هذا المساء، أحك أضلاعي المكسورة ببعضها
بطيئا، بطيئا، بطيئا.

### المطر دواء مهدئ

أتشبث بحفنة من تراب
غير عارفة أنني قلعت من جذوري
شاعرة بالعطش، تطلع مني باقة أزهار بهية
غير مدركة أنها أزهار جنازتي
أمطرت الليلة عقارا مهدئا
غسلت جلدي الجاف
أصوات كثيرة في كل قطرة تلمسني
لأنني ذرفت دمعي كله
ولأن الجروح الحمر في عيني سالت
وغارت في التراب
أستطيع أن أقف الآن ثلاثة أيام
من دون راحة
غاق يربض في المطر
خسر كلمات كثيرة
بسبب ثقل جناحه
حين يطير بريشه اللامع
ربما أسير في الطريق متمايلة
شكرا أيها المطر... شكرا... شكرا.

### ملابس قطنية بيضاء

بينما أنتظر الحافلة
يقف شخصان تحت شجرة الزلكوفا على طرف القرية
ربما يكون شعرهما طويلا
الاثنان اللذان يقفان على حدة
يبدوان كزوجين إذا ما أخذنا بعين الاعتبار شاليهما المتشابهين
الرجل يتقدم خطوة واحدة، رافعا يده
زوجه تبسم خلفه
كمسافرة وحيدة
كنت سعيدة بوجودهما
غير أن السائق اجتازهما من دون تردد
كما لو أنه يعرف أنهما لم يصعدا حافلة أبدا
رغم وقوفهما الدائم في المحطة
آه، ربما كان هدفهما أبعد من المحطة التي تتوقف عندها الحافلة
أو لعلهما وصلا إلى هنا
عائدين من رحلة طويلة
وهما يستريحان تحت الشجرة
لكن، من لف الشال حولهما؟
في الحافلة، عندما استدرت لأرى إن كانا يمسحان بالشال عرقهما
اختفى ثنائي مياتريا مع غروب الشمس:*
نقطتان، وقماش قطني أبيض.

*مياتريا: بوذا الرحيم.

### يوم سومان*

حين يبلغ ظل قلبي أقصى مدى له
وتلمع آخر موجة خضراء
بعد أن تلمس الخضرة الجافة
ثمَّ لحظة
تحس فيها الخضرة
أنها تقدر أن تفرش العالم
شحّ ما
أو غمر فائض
بعد أن يمر يوم سومان
تبدو الخضرة كما لو أنها هي التي تفيض
وتزداد سماكة
الشجرة تتكلم بظلها وحده
وتحت الكلمة المعتمة
تتفتق زنبقة عن نوارها الزهري
الصوت الذي يسمع عقب سومان

هو صوت الخضرة المغمغمة التي تعطر الماء
غطي أيتها الخضرة أعالي قدمي
غطي أعالي قدمي المخجلة!

*سومان: هو الحادي والعشرون من أيار (مايو)، حيث يكون الربيع الكوري في ذروته.

### مشهد من تحت التراب

أنا آسف
جئت إلى أركاديا
ورأيت أوراق العشب التي اختفت
كما رأيت أطلال أركاديا
من زمن بعيد
أطلت عيون العشب من التراب وأبصرتني
أعمتني– لكن من دون ألم– أنصال العشب التي عبرت الشتاء
غير أنني آسف
فقد سرت خريفا في الطريق ذاتها التي عبرتها ربيعا
استطعت أن أرى ظل طريق
وأن أرى المشهد الذي لا يبدو واضحا من تحت التراب
تقول الأوراق الحبيسة في زمن بليد:
امش فوقي، دس عليّ
عيناي يقظتان تدوسان الأوراق الساقطة
وما من خفقة
فهي لم تعد تحس بالعبء بعد الآن
لا أتمنى أن أصاب بالعمى ثانية
عناقيد زهور الكوريدالس الغامضة سقطت منذ زمن بعيد
يمكن لي أن أرى السم في سيقانها الغريبة
أنا لن أزرعها من جديد
آسف
لا تبعث إليّ برسائل أبدا
رغم أنك ذاهب إلى أركاديا
هذه الأوراق اللامعة لم تعد تخصني بعد الآن.

• أركاديا: مدينة يونانية قديمة كانت قاعدة لعدة ممالك شهيرة.

### عندما زارني الربيع

كلماتي لا تصل إليك
ما أن تنطلق الكلمة من فمي حتى تجمد
كما تجمد خيوط العنكبوت لحظة ملامسة الهواء
إشاعة الصمت وحدها تنتشر
الكلمات شظايا متناثرة
عندما يزورني الربيع
أستطيع أن أسمع الكلمات تضيء بنور جديد
بعد أن ذابت في مياه دافئة
ومثل موجات دافئة تصعد من قلب الأرض
فإن الكلمات المتخمة بنسغها
تنادي أخواتها
رجاء،
اغفر لها صراخها.

### طفلة في السابعة تقرأ

النجوم تسد ثقوب السماء
بثقلها وضوئها
أخذت السماء تدلف
ما أسهل أن تنفتق
إنها تمطر كلما سقط نيزك
يفيض الماء إلى البحر بعد أن يبل مهادنا
وفي ليل الصيف، عندما ينزف قلب برج العقرب الأحمر
ويومض بضوئه في بئره العميقة
فإننا ننام في بيت بلا سقف أو مصطبة عند البحر
على الرمل الناعم، حيث تحجب الحجارة الصغيرة عنا الريح،
نضحك، نتدافع، نشد الأغطية
غير شاعرين بالخوف
رمل وسماء
يا لهما من سقف ومصطبة يحفان بنومنا!
أنهض وأقرأ الكتاب العظيم مرارا
خوف أن تهرب السماء
أقرأ خلل السماء والموج في ذلك الليل
ولا أحد يعلم أنني نزعت ورقة منه
وخبأتها في دفتري.

### حياة على طرّاحة*

حين آكل أو أشرب
حول المائدة ذاتها
مع من يهتمون بقرب أي طرّاحة أضع طرّاحتي:
طراحة تدفع طراحة، طراحة تشد طراحة، طراحة تبسم لطراحة،
طراحة تصرخ على طراحة، طراحة تهجر طراحة، طراحة تلد طراحة،
وهكذا وهكذا...
كل واحد يتطفل على طراحة غيره

وحين أسير وحدي في الأزقة
هاربة من حفل الشراب:
نجمة تلد أخرى، نجمة تلد أخرى
وحين يجمد نفسي في الهواء من البرد
أبصر قطعتي فحم هجرتا، لكنهما ما زالتا تتوهجان
أربض عندهما طويلا
هذه الطراحات المستديرة التي تحوي اثنين وعشرين ثقبا!

* الكوريون يجلسون على الأرض حول موائد واطئة ويضعون طراحات، أي وسائد خفيفة، تحتهم.

## قبضة هواء

سمعت هذه القصة: عندما كانت أم تأخذ غفوة، صعد طفلها إلى درابزين الشرفة ليلعب فوقه. كان الفراغ وراءه. حين صحت المرأة ورأت طفلها، حاولت أن تفتح فمها وتناديه: طفلي، انتظر، انتظر لحظة. حبست أنفاسها ومشت نحوه، ثم أمسكت به بقوة. لكن، كان هناك حفنة هواء فقط بين يديها اللتين امتدتا إليه. لحظتها انقطع نفسها. غير أن الطفل، لحسن الحظ، سقط في الشرفة. وحين بكى، حملته المرأة الميتة، وركضت نحو المشفى، كما لو أنها صحت من حلم. لم تفكر إلا في إنعاش طفلها. بعد وقت قصير هدأ الطفل ونام. عادت الأم الميتة بطفلها. وضعته فوق أدفأ مكان على المصطبة. ربتت عليه نائمة قربه، ولم تصح أبدا. أخيرا تستطيع أن تموت مرتاحة.
ربما تكون هذه قصة هادفة. حين كنت عائدة في الحافلة إلى البيت نظرت إلى كفي الفارغة. مع أنها فارغة الآن، فقد امتلأت يوما. بفتح يدي وإغلاقها، تركت أشياء كثيرة تفلت منها تلك الليلة. كما لو أنني كنت راغبة حتى في أن أفلت قبضة الهواء بداخلها، وأن أرسلها مع الريح.

## الغصن الأول

أن تضع غصنا جافا بين الأغصان الحية
بعد أن تكسره:
أهذه هي لحظة كل بداية؟
كما لو أن الغاق يعلم بهذه الحقيقة
طار إلى شجرة السنديان، بعد أن تفحصها- وكان ثمة عشان-
حاملا الغصن الأول في منقاره
كذا فعل أبي الذي تمتم على الجسر الصغير:
أين سأضع هذا الغصن؟
عندما جاء إلى سيئول بحفنة من نقود كي يستأجر بيتا
لم شيّد أبي بيته وسط الريح
بأعواد جافة،
وخبأنا وراء الأوراق الكثة؟
بيت يستدير قليلا قليلا
بيت عندما يوخزني عود منه في ظهري أطير فوقه
بيت تأتيه الشمس واليوم التالي، ويمكثان، لكنهما يمران
بيت يسمع فيه صوت غصن يابس ينكسر.

## طارة خياطة قديمة

بينما يوخزني الألم، أحد ما مضى قبل أن يكمل
لم يشطأ الزرع
لم تذبل الزهور
لم تفِض الأمواج رغم دفعاتها
الغيوم لم تبرق، ولم يقل وزنها
في وقت الشدّ
حين يُجمع القماش القطني المحاط بالحرير
خذ إبرة صدئة
واغرزها في الطارة وخِط
فأنا ما زلت مشدودة بعد بثلاثة وثلاثين دبوسا
رأس الإبرة الذي وخز لأول مرة؛
البذور، الأزهار، الأمواج والغيوم
كلها تتذكر الألم، وتنتظره
رجاء، أكملني بالكلمات
التي لا تعود ثانية
بعد أن تمر فوق هذا الجانب أو ذاك من القماش
أنت، يا من اختفيت وأنت تدرزني منذ وقت بعيد.

## النافذة المضيئة

مثل من يسرق الضوء
نظرت من النافذة لا من الباب
زوجي وابني الأكبر يلعبان الجانغي
الثمار ما زالت مبتلة في الطبق
الماء يغلي في الإبريق
ابني الأصغر نائم في ما يبدو
ملتصقة بالنافذة كفراشة عث
فكرت بغرابة الأشياء البيتية الأليفة
ببعد هذه المسافة القريبة التي قد يسمعان ندائي عبرها
بسلام ودفء غياب وجودي
الابن الأكبر نظر إلى الساعة
وأنا، كما لو أنني فراشة عث،

نظرت في العتمة التي خلف النافذة
طويلا طويلا
أنا في النافذة
التي تبدو كما لو أنها حافلة تشرع في الانطلاق الآن!

## خسوف القمر

أناس كثيرون يذهبون إلى الغابة
لكي يروا خسوف القمر
في صالة العمل التي بلا نافذة
ثم دزينة أقمار هذه الليلة
على طاولة العمل
يشحب القمر تدريجيا
القمر الأبعد عن الشمس
يصير الأقرب إليها
الشمس التي في القمر تلتقي بالقمر الذي في الشمس
إنها مضيئة هناك، لكنها عتمة هنا
وجهك يعتم رويدا رويدا
بسبب ظلي
أنا آسفة، لم أتنح عنك جانبا
الكلب اليائس أمسك بالقمر وقضمه
وخلل زجاجِ صالة العمل الذي لا يفتح:
هَوِ... هَو...هَوْ

## شجرة المظلة الصينية*

فكرت في مشهد الأمس
المشهد من الطابق السادس ليس عاليا أو واطئا
أستطيع أن أرى شجرة المظلة الصينية تنمو على السفح المقابل
قبل أيام قليلة
كان النحل يغدو إليها ويروح
الآن هي بلا زهر تقريبا
ومع أنني لا أدري إن كانت الأزهار هي من هجرت الشجرة
أم أن الشجرة تخلت عن أزهارها
فإنه اكتشاف بالنسبة لي
أن أنظر إليها بعد أن فقدت أزهارها
أخذت الشجرة تطلع ثمارا مثل حلمات طفلة في السابعة
من المكان الذي سقطت منه الأزهار بالضبط
أستعيد المشهد كل يوم
مفكرا فيها
ومن الطابق السادس، وأنا أرقب شجرة المظلة الصينية،
وصلت إلى أن كل واحد يصير عنيدا حين يفقد أزهاره
وحقيقة أن ثمرة صلبة
نتجت عن هذا الذهب اللامع*
أمر لا يثير استغرابي
الدبابير قد تأتي منجذبة إلى الذهب
إلى الثمرة المقفلة
لكنها في عماها ربما لا تدري
أن الأحلام، محبوسة في هذه الثمرة- المبيض، ستتقسّى
وأن بذورها السوداء، ستكون عنيدة تحت ضرسي.

* شجرة المظلة الصينية بزهور بنفسجية وثمرة ذهبية.

## المرور عند كرم التفاح

بطيئا تطير الفراشة في الخريف
جسدها ثقيل جدا
كأنها تحمل حملا تريد إسقاطه
شجرة التفاح المثقلة بحملها
تحني أغصانها
ثم لا تعود مستقيمة بعد أن تسقط ثمارها
كما لو أنها ما زالت تحمل حملها
بالنسبة للشجرة ربما بدا الهواء أثقل من حملها
تحط فراشة على الغصن
ثم تطير
الكون يشع مثل بَرَكة
أنت، آه أنت، أسقطني في مكان ما
إن لم يكن ممكنا، ألا أستطيع أن ألمع تحت ظل شجرة تفاح؟
بملابسي البيضاء التي لا أثر فيها لدرزة
سأكون اليوم أخف من جناح الفراشة.
تِك...
تفاحة تسقط متأخرة
لقد استغرق الأمر سنوات خمسا
لإسقاط تفاحة!

## شجرة برتقال مثلثة الأوراق

مع الخريف
تتعفن حفنة من ثمار البرتقال ذي الورقة المثلثة
بمفاجأة بقيت فيهن فقط
يمكن لعصيرهن أن يتحول إلى عطر
عندما تؤخذ الحصاة من الماء يتبدل لونها
مخبأة في سلة بلاستيكية سوداء
بدأت الثمار بالذبول

ثم أخذت تسيل
أظن أنني حملت كآبة معي إلى البيت
حين مررت على شجرة البرتقال
ظللت أسمع أصواتا في السلة لأيام
لا بد أن أحدا قد حبس بداخلها
الأشواك تحاول أن تمزق الجلد الأسود هاربة
أزهار شجرة البرتقال المثلثة الأوراق عميت بشوكها ذاته
تفتحي يا زهور، تفتحي يا زهور
في الفاكهة العطنة لشجرة البرتقال.

### أصيص رمل

أصيص فارغ ملقى على قارعة الطريق
خذ قلبي الذي ينعف باليرقات
بدلا من حفنة التراب
وفي جسدك سوف تبرعم الديدان.

### هوس خيوط العنكبوت

قائلا: انتظري لحظة
مزّقَ خيوط العنكبوت على وجهي
حين بدلت ملابسي مساء
وجدت حفنة خيوط على معطفي
منذ اليوم الذي شَبكتِ فيه الخيوط على وجهي
فإن صرخاتي صارت تجمد مثل خيوط العنكبوت حين تمس الهواء
ورغم أنني هتكت الخيوط
فقد ظلت تنمو أمام وجهي
وإذ أكبر
وألتقط الزهور البيضاء
أجد جناح فراشة أو رجل بعوضة
عالقة بالخيوط المشدودة بالصرخات
أتأخذ صرخاتي بالصمت صائرة عجوزا هي الأخرى؟
لقد عرفت أن الصرخات لا تسمع من كل أحد
يجلس الناس تحت الضوء ويصيحون:
ابتعد...خيط عنكبوت
يتحدثون إليّ
كما لو أنني صرت عنكبوتا.

### عين الثلج

عندما يقترب الربيع
يصعد الثلج إلى الأعلى، باتجاه القمة
بعماه المر البارد تحت الشمس
هاربا من الشمس التي تتبع زهرته وتفتتها
يخبئ الثلج نفسه بعيدا في الأماكن المعتمة الظليلة
حيث لا يستطيع أحد أن يتعرفه
فوق القمة
لا يستطيع الثلج أن يصعد أكثر من دون أن ينقطع نفسه
بعد أن تقلص ببطء
وتجمعت عينه وكتلته بصعوبة تحت الصخور
اختفى فجأة
لأنه لم يجد رشفة ماء طوال الشتاء*
وحين يفيض الماء البارد في كل ربيع
لم أكن أدرك، لعماي،
أن هذا هو دم الناسك.

* الشتاء ثلجي في الغالب في كوريا، والصيف ماطر.

### لم تهب الريح من خلفي؟

لا أقدر أن أحدق في وجهها
لأنني أعتقد أنه سيسبب لي العمى
عندما أدير وجهي نحو الريح
أقعي، ثم أخفض وجهي للأسفل
كما لو أنني جذر قبل أن تجرفه المياه
منتظرا عبورها
لكن الريح تجلد ظهري
سوف أكنسك
سوف أكنسك من الآثام
لا أقدر أن أحدق في وجهها الصارخ
هذه الريح التي تحاصرني بألف فم ويد وعين
لم تهب الريح من ورائي؟
فجأة ينقطع حبلي السريّ
وفي تيار النهر الذي غمر حياتي
بعد أن دمر ضفتيه
أمسكت بربلة ساق نحيلة لأحدهم
أفتح عيني للحظة
لقد كان ما أمسكته طوفا
لا، لقد كنت أنا الطوق العائم ذاته.

### تاريخ فونوغراف

الصوت القديم
لا بد أن يكون قد أحس بالألم
إبرة الفونوغراف تمر بطيئا، فوق الذاكرة التي خلفها الصوت
على الطريق التي لم تطرق

مهما سِير عليها
فإن طريق الألم
لا تبدي أخاديد عميقة
وما يبلى فقط هو رأس الإبرة
بذلك الصوت
ذلك الصوت الذي لا يتحول إلى عتمة
ومنذ الوقت الذي ظن فيه الفونوغراف أن يستطيع أن يسجل الصوت
وأن يستعيد الألم
لم يعد قادرا على العودة إلى الصمت
الصمت الذي يلد الصوت.

### أيدٍ مغمورة بالثلج

تضع العجوز يديها المغمورتين بالثلج
على سلة الخيزران من دون توقف
نصف من الثلج ونصف من الفاصولياء
في السلة الصغيرة الزرقاء
مهما حاولت أن تغطي السلة
فلن تستطيع سوى أن تبيع الفاصولياء مع الثلج
لأن السماء أعرض من يديها
لم تمر الحافلة منذ زمن
الثلج يسقط على سؤالي عن السعر
وعلى جوابها: ألفا وون
بينما تضع قطع الثلج الزغباء مخلوطة بالفاصوليا في السلة البلاستيكية
يسقط الثلج على النقود الورقية في يد العجوز
الحافلة المغطاة بالثلج تأتي من مكان بعيد
الثلج، السلة البلاستيكية وأنا ركضنا معا نخفق في الثلج
هل غفوت لحظة؟
الثلج توقف خارج النافذة
الطريق الذي يتبعني أبيض
لكن، أين راح الثلج
الذي كان يغمر ظهر يدي؟
في يدي ثم حبات فاصولياء مبتلة فقط.

### جئت منتعلة فراشة

أهذا بيت عرس أم بيت عزاء؟
الناس الذين يجلسون حولي يبدون غرباء، فجأة
قررت أن أعود إلى البيت
بحثت عن حذائي
في فوضى الأحذية*
وبينما أبحث عن الفردة الضائعة
طارت نحوي من النافذة فراشة
بجناحها المجروح
آه،
لقد جئتُ منتعلة فراشة!
والآن، أعرج في طريق الربيع ماشية– طائرة:
قدم تخبط على الأرض
والأخرى تنتعل جناحا
فراشة يا فراشة
انزلي ثانية إلى الأرض السوداء
فأنا أريد أن أنتعلك
سأنتعلك
لأن الأحذية مصنوعة للبلى.

* يخلع الكوريون أحذيتهم عند دخول البيوت أو المطاعم التقليدية، فتتجمع على المداخل كما يحصل في المساجد عندنا.

### جبـــل

الجبل يهبط نازلا
عندما تنحدر قطة عجوز
ينحدر الجبل معها
وحين تطير الفراشة
التي كانت على التربة الجافة
تطير معها قبضة من تراب وتتبعها
وبينما تُسقط شجرة البورسيثيا حملها أسفل الجبل
فإن الجبل يهبط إلى الأسفل أيضا
أشجار الصنوبر على السفح بالكاد تكبحه
وإذ يهبط الجبل
فإن الإنسان لا يدرك، ربما،
أن الجبل ينزل معه خطوة خطوة
في صباح ما
سيقول الناس:
أين ذهب الجبل بحق الجحيم؟
أين ذهبت الأشجار، الأزهار، القطط والفراشات؟
أين ذهبت، رغم أنه لم تكن من ريح تهب هنا؟«



# لذة الحياة والشعر

## سيرجي يسينين

### تقديم وترجمة : أحمد بن محمد الرحبي

كاتب من عُمان يقيم في موسكو

سيرجي الكسندرفيتش يسينين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) ألمع شاعر روسي في القرن العشرين، وبالمقارنة مع أسماء معروفة أخرى لامست فترة حياتها أطراف الزمن الذي عاشه، مثل الشاعر الكسندر بلوك وفلاديمير مايكوفسكي، يتمتع اسم يسينين برنين خاص لا يخطئه قلب أي روسي استعذب قصائده وتعذب بها. شاعر يذكرنا عبوره الخاطف وحضوره الملتهب بشعراء من أمثال سلفه ميخائيل ليرمنتوف. وبدون صوت يسينين ستغدو خريطة الشعر الروسي في القرن العشرين ناقصة النسغ الذي يمدنا قوة الشعر ويشق أمامنا قنوات إلى جمال الروح الروسي والأطياف الرافدة له. إنه شاعر لا يمكن ألا تحسده على ذلك اليُسر السيال في قصائده. وكأنه بذلك يختصر وظيفة الشاعر على قول ما تيسر لديه، وليس مطلوب منه آنذاك إلا أن يكون شاعرا فحسب. أن تكون مقولته عن الحياة ربيبة نفسه ثم يجهر بها أو ينشدها بصوته الخاص. ظل يسينين خلال حياته القصيرة يستعين بأي شيء يجده قريبا من الشعر والحياة: زوجات، عشيقات جنن في البداية يتجسسن عليه، ثم ما لبثن بعدها أن انزرعن قرب فيئه الفوار، بل أن «غاليا» وهي عميلة لجهاز المخابرات، لم تكن لتتردد في إشهار سلاحها بوجه زملائها لو أنهم حاولوا إيذاء يسينين، وغاليا العميلة هي نفسها المرأة التي لم تحتمل غياب الشاعر فأنهت حياتها فوق قبره.

ليس ثمة جسر يربط حياة يسينين بشعره يستدعي الحديث عنه، فالمدخل إليهما واحد. ترك في يفاعته قريته «كونستانتينوفا» من قضاء «ريازان» وأقبل على موسكو ثم على العاصمة القيصرية «سانت بطرسبورغ» منتشيا بالحياة وبيده قصاصات شعرية. هنا قرأ بين يدي الشاعر الكسندر بلوك الذي كان يستمع إلى الشعراء الشباب في بيته ويسدي رأيه ونصائحه. يومها رأى بلوك أنه أمام موهبة حاضرة لا تحتاج إلى نصح، ترك بعدها يسينين بيت بلوك ليجول بشعره في بطرسبورغ وموسكو ويستمع إلى رجعه الحي.

كان يمهد طريقه بالشعر. به ينشئ علاقاته بالآخرين وبه يحتدم معهم. ولأنه كان شعرا يسيرا في مُعطاه، ممتنعا في رموزه وأدواته، كذلك وسعت علاقات يسينين أطيافا متضاربة من الشخصيات والطبائع. لم يمض وقت وجيز من مغادرته قريته حتى أخذت قصائده تتردد على ألسن الجميع: فلاحين وعمالا، وموظفين وجنودا وضباطا، شعراء وكتاب، ويذيوع صيته، طلبه القصر لرؤيته وسماعه.

لم تتبدل الحال بعد انتقال روسيا من فضاء القيصرية إلى الاشتراكية، ففي نظر الشاعر كان ذلك انتقالا دراماتيكي في فلك السلطة، وفي كلا الحالتين مطلوب منا «أن نكون عبيدا لها»... كما أسّر الشاعر ذات يوم لرفيقته وهو مستثار من لمز السلطة السوفييتية له في محاولة منها لاحتوائه. مع ذلك لم ينكر يسينين المبادئ التي بدا أن الثورة الطموحة أرادت أن تنبني بها بل انه كان حريصا على إثارتها كلما وجدها تتهاون وتهمد قوتها، وهي المعضلة التي ظلت قائمة بينه وبين السلطة المستحوذة على الحقيقة والمتبرئة من أية وصاية عليها. وبرغم توتر المناخ السياسي الذي رافق الثورة البلشفية وما ترتب عليها من غربلة شاملة على الصعيد الاجتماعي، إلا أن يسينين ظل مشدودا إلى تربة الشعر التي خرج منها، ولم تجنح سليقته الشعرية إلا إلى شواطئ الحياة والروح. ظل مستغنيا عن معسكر السياسة بمجد الروح الروسي الذي ينبض بشعر بوشكين وليرمنتوف وبلوك وبنثر تورجينيف وتشيخوف وديستويفسكي. ظل منصتا إلى أصوات أسلافه وهم يغنون في الأرض الشاسعة ويحولون أشعة الشمس إلى فراشات. كان دائما صاحب الحرية، صخب لذيذ استمال إليه الجماهير فتغنت به، ولكنه، ويا للأقدار، الصخب الذي فتح عليه بنادق الحساد.

تركت جولته القصيرة في أوروبا وأمريكا أثرا سيئا في أذهان الشعراء والجمهور الذين جاءوا للاستماع لأهم شاعر روسي في وقته: لم يستوعبوا فوضويته ولم يطيقوا قلق روحه التي ما كفت تكيل الغضب على مداهنة البرجوازية، ثم أنه سرعان ما أجبره الحنين على العودة إلى الوطن.

في روسيا كانت تنتظره حياة مضطربة توزعت بين ملاحقة رجال المخابرات له وملاحقته هو للمأوى، وذلك في ظل ظروف سياسية قاتمة كانت تخيم على البلاد، أي فترة مرض ومن ثم وفاة لينين وظهور الافتراق السلطوي في الحزب بين ترسانتي ستالين وتروتسكي، وهو الخصام الذي كسر نفوس الكثير من الحالمين بمبادئ الثورة والعدالة. في تلك الفترة سقط العديد من أصدقائه الشعراء ضحية المناخ الشرس، بينما سقط هو في دوامة من التوجس والخبال النفسي سحبته إلى شفا الجنون.

بعد ثلاث سنوات من رحلته الأوروبية وجد الشاعر معلقا في غرفة في أحد فنادق بطرسبورغ، ولا يزال الغموض يلف حادثة الوفاة حتى يومنا: هل مات يسينين منتحرا كما تثبت سجلات الحكومة فيكون الشاعر الذي مجد الحياة قد استسلم للغواية التي ما برحت تزحف إلى قصائده ومزاجه؟ فوفق نتائج التحقيق هناك قصيدة وداع سجلها يسينين قبل وفاته تحمل عنوان «وداعا صديقي وداعا»، وهي القصيدة أو رسالة الوداع التي استند إليها التحقيق لإثبات حادث الانتحار، ولكن يبقى أن العديد من قصائد يسينين لم تكن لتخلُ من نبرة الوداع والهجس بالفناء، وكان استدعاؤه لفكرة الموت يأتي لصالح إنعاش الحياة.. تماما كما أن البكاء يأتي في ذروة الجذل!

## عن شعر سيرجي يسينين

في قصائده الأولى نستمع إلى هدير الموسيقى القادمة من تيارات نهر الفولجا العظيم ومن حقول الثلج التي أنبتها الروح الروسي الملهم ذات تاريخ، شعرا وشجرا وكلاما. قصائد أنشودية هادرة وقاسية على كل مانع لجموح الحياة وما يقيد سطوة الجمال، وفي آن الوقت تتصادى مع غريزة الرفض والشك بالزمن الجارف الذي لا يجد فيه الشاعر سوى فعل إخصاء وتهافت سقيم

مجرد من النبل والحشمة. يحاول أن يعيد ترتيب الكلام و«تشعيره» بتدارك الإيقاع الذاهل المستوحش من جلبة التاريخ، فيستحضر بذلك حفل (طقوسي) يلغي الزمن ليظفر بالحالة. في هذه الحال هي قصائد حنين لنقاوة الشعر ولكن في محاولة للارتماء في كلية الشعر وليس اقتفاء للزمن الآفل وامتهان الفقد. في هذه المنطقة تنبني اللحظة الشعرية عند يسينين فيتخلق صوت الشعر وصداه: روحه وجسمه. كما تحتشد قصائده بالإحالات والرمز والاستعارات اللفظية التي قد تستحوذ أحيانا على مقاطع بأكملها من القصيدة (اهتم يسينين بالاستعارة وكتب بحثا موسعا عنوانه «مفاتيح ماريا» وهو بحث في جمالية الاستعارة اللغوية في الذاكرة الشعبية الروسية). من ذلك تحضر بعض الصعوبة في ترجمة شعره، إلا أنها صعوبة ممتعة ومغرية، فالعالم الشعري عند يسينين - كما أتينا على ذكره سابقا- عالم رحب ومنفتح للحياة بتجلياته وعثراته، واللغة لديه طيعة حتى في أضيق أقبيتها، هو الذي كان يردد كثيرا بأنه صديق وتوأم روحي لبوشكين، شاعر القرن التاسع عشر الذي كانت معه اللغة الروسية، وليس الأدب الروسي وحسب، على منعطف جديد.

### قصيدة «الرجل الأسود»

قصيدة الرجل الأسود هي آخر قصيدة طويلة كتبها يسينين قبل وفاته (كتبها قبل ستة أسابيع من وفاته أعقبها بقصيدة قصيرة ثم قصيدة الوداع)، وهي بجانب ذلك مرحلة إبداعية منقطعة كلية عن مجمل إبداعه السابق، وربما الأجدر القول أنها حالة شعرية بالغة الخصوصية أكثر من كونها «مرحلة» يمكن استبيان ملامح تطورها واندثارها.

في الرجل الأسود يختلف يسينين عما عرفناه في شعره السابق، بل اننا لا نكاد نتعرف عليه إطلاقا. شعر مختلف، عالم آخر انشق فجأة أمام الشاعر ما عاد معه شيء من الدنيا الماضية: عالم لا قبله ولا بعده. ولا غرابة في أننا نجد في الرجل الأسود ما يشبه مونولوجا شعريا مخنوقا، فالشاعر يندفع مجبرا فوق أرض محرقة ورجراجة بعد أن خربت لديه البوصلة. الرجل الأسود هو المخلوق الغامض الذي رآه الشاعر وهو وحيد، لا متاع لديه ولا حيلة له سوى الارتطام به جسديا، ذلك لأن الجسد، جسد الشاعر، هو ما تبقى على قيد الوجود بينما انحسر ما عداه وتباعد غاربا. الجسد في الرجل الأسود هو آخر رمز لقول آخر قصيدة.

لا يحضرنا في هذه اللحظة اسم لشاعر أو كاتب روسي أو غربي عاش تجربة الموت وسك مفرداته من صلبها مثلما في قصيدة الرجل الأسود. لا نعني (حتما) كتابات النفسانيين وتوصيفاتهم أو رؤاهم عن الهوس والخبال النفسي الذي قد يغرز مخالبه على فنان ما أو أي شخص يوسوس من لقاء الموت، فأن تصف الحالة شيئا يختلف جذريا عن الكتابة وأنت مكتو بنارها. وبالنسبة لكتاب كغوغول وكافكا ولوتريامون (مثالا وليس حصرا بطبيعة الحال) استحوذت فكرة الموت على جانب من تفكيرهم وطبعت كتاباتهم (مثلما هو الحال لدى لوتريامون في كتابه أناشيد مالدورور حيث الموت يعوي في جسد الحياة وحيث تتشكل أشباحه العارية منها) أو أنها توارت (فكرة الموت) في مناخ الكتابة واكتسبت رؤية أو موقفا أدبيا ضمن مصهر إبداعهم، وهم بذلك، وبالمقارنة مع حالة يسينين (في قصيدة الرجل الأسود) ليسوا غرباء عن الفكرة وكان دأبهم معها دأب الصانع الصبور الذي يمزج عرق الوهج بتراب مخلوقاته.

قد يصح أن نجد من مرثية مالك بن الريب نسيبا لقصيدة يسينين!.. فكلا الشاعرين مريض: الأول بجراحه النازف المحسوس والثاني بعلة في الروح، وكلا القصيدتين تثورهما «نستولجيا» إلى الحياة الآفلة المنقطعة. مع ذلك يبقى اختلاف جوهري واضح في طبيعة مرضيهما، وما انعكس عن ذلك من توترات في القصيدة وطبيعة بنائها واسترسال قول الشعر فيها. الجراح النازفة «ببطء» من جسد ابن الريب وهو على الرابية يستشرف أجله، دفعه إلى قول قصيدته (ووصيته أيضا) وتدوين سيمفونيته الجنائزية الرائعة.. بكل روية واسترسال للشعر والفكر، وفيها فتل الصور المحسوسة ووزع الأصوات بأناة.

في الرجل الأسود تذوي «فكرة» الموت وتتقلص إلى حد تكاد فيه أن تكف لتكون فكرة الموت هنا واقعا قبل أن يقع، موجودا قبل أن يسكن الجسد. وكأني بالشاعر ينفخ في روح القصيدة لتحميه وتعتني به قبل أن يعتني هو بها. وكأن الكلام يدفعنا للقول أن الدماغ وليس العقل، الأعضاء وليس الوجدان من يروي القصيد في الرجل الأسود.

قصيدة الرجل الأسود هي جذوة الشعر وحيدة في وجه رياح المجهول.

## الرجل الأسود

صديقي.. يا صديق!
أنا مريض
مريض جدا
نفسي لا تعرف من أين يدوي
هذا المرض
ساعة
تصفر الريح
في حقل قاحل معزول
وساعة
كحول يذر في الدماغ
كدغل يتساقط في أيلول.
أذناي تخفقان برأسي
مثلما ترفرف الأجنحة بالطير
إنه مكبل بقدميّ
يتطوح ولا يطير.
رجل أسود
رجل أسود
رجل أسود
يجلس على سريري ويحرمني
الرقاد.
رجل أسود
يُحرك إصبعه على الكتاب
الرذيل
ويخن في رأسي
كما يفعل الرهبان للموتى
يقرئني حياة ما
لوغد طالح
رجل أسود
رجل أسود
أودع نفسي الروع والكآبة.
«صه، صه- همهم قائلا-
في الكتاب أفكار وحياة رائعة
عاشها رجل في بلاد
حيث أشنع الكواسر
وأرعن الخبثاء.
في تلك البلاد
يهطل الثلج في ديسمبر
ناصع البياض
والعواصف تدوّم
مغزلها السعيد.
هناك عاش رجل مغامر
ولكنه الأفضل نوعا
والأعلى مقاما.
كان رجلا رفيعا
وفوق ذلك شاعرا
ليس عظيما
ولكنه قبّاض للقوة
وكانت ثمة امرأة
تخطى عمرها الأربعين
سمّاها الفتاة الفاحشة
وسمّاها العزيزة».
«السعادة - قال لي-
ما هي إلا مكر العقل واليد.
أما الأنفس الغافلة
مآلها الخيبة.
ولا ضير
لا ضير أن الإيماءات الكاذبة
رهينة العذاب
والتعاسة.
في الرعود، في العواصف
في الصقيع الدنيوي
عند الفقدان المضني
وأنت صريع
تظاهر بأنك مبتسم
مطيع
عليك بذلك الفن الرفيع».
«يا أيها الرجل الأسود!
كيف تجرؤ؟
تراك لست غواصا
لتثير أعماقي
وعن شاعرك ذاك
اذهب وخبرِ غيري».
رجل أسود
يحدق بوجهي
وفي نظرته
غشاء قيء أزرق
يقول
ملء الفم
سافرا يقول
انني لص محتال

أنني ناهب.

* * * *

صديقي.. يا صديق!
أنا مريض
مريض جدا
نفسي لا تعرف من أين
يدوي هذا المرض
ساعة
تصفر الريح
في حقل قاحل معزول
وساعة
كحول يذر في الدماغ
كدغل يتساقط في أيلول.
ليل.. صقيع
الطريق: سكينة وصمت
وأنا أمام الشباك
لا ضيف، لا صديق أنتظر
السهل مغطى
بنثار جيري ناعم
والأشجار كأنها خيّالة
تجمعوا في روض الدار.
في مكان ما يبكي
طير الليل المشؤوم
والخيّالة الخشب
يبذرون نقع حوافرهم.
وهاهو الأسود ثانية
يجلس على أريكتي
يرفع قبعته العالية
ويزيح سترته

«أنصت، أنصت»- خار
محدقا بوجهي.
كان ينحني رويدا
ويدنو مني:
«لم أر حتى بين الأوغاد
موجوعا مثلك
وعبثا
يمزقه السهاد»
آه، ليكن انني مخطئ
الليلة مقمرة
فما عسى هذا العالم الصغير
يبتغيه
ليملأه النعاس؟
«علها ستأتي متسللة
ذات الفخذ السمين
لتقرأها
جيفة من قصائدك السوداء؟
آه، كم أحب الشعراء
ذاك القوم المضحك
لطالما وجدت فيهم
قصصا يعرفها قلبي:
كيف يُحدّث ذلك المسخ
ذو الشعر الطويل
تلميذة مراهقة
بحبوب ناعمة
عن العوالم العظيمة
والجنس يرغي في صدره».
لا أعرف، لا أذكر
في أية قرية
ربما في «كالوجا»

أو عله في «ريازان»؟
عاش طفل
في بيت فلاحين
ذهبي الشعر
أزرق العينين
ها قد غدا كبيرا
وفوق ذلك شاعرا
ليس عظيما
ولكنه قبّاض للقوة
وثمة امرأة
تخطى عمرها الأربعين
سمّاها الفتاة الفاحشة
وسمّاها العزيزة
«أيها الرجل الأسود
ما أثقلك من ضيف
الخالق يحفظ سرك
منذ أزل الأزل»
فأراني أتميز غيظا
لتطير العصا إلى وجهه...
إلى عظمة أنفه

* * * *

... مات القمر
وازرق في الشباك الفجر
آه يا ليل
بماذا جنيت عليّ؟
أقف في القبعة العالية
لا أحد معي
وحدي...
والمرآة المهشمة...

# صبابات الصيف

هلال الحجري

شاعر وأكاديمي من عُمان



جرو ذئب، آخر أفراد السلالة

– ١ –

لماذا

تُنادينني عن بُعْدٍ يا حبيبتي

دُموعي التي

كنتُ أراهنُ عليها

في الوصول إليكِ

تَخُونُني كثيرًا هذه الأيّام

أعْرِفُ

أنكِ تقرئينَ صورتَكِ

في عَيْنيّ الدامعتينِ

و لكنْ لماذا كلُّ هذه الصحارى الشاسعة

صحيحٌ

لستُ جريئًا

بما فيه الكفايةُ كي أقطعَها

رِجْلايَ ثقيلتانِ في الوَحْلِ

أيتُها الفاتنة

فهل سَتَقْلبينَ موازينَ الكونِ

و تَمُدّينَ ذِراعيكِ إلي؟!

-٢-

أعرِفُ أنكِ ظِلٌ زائل
و أني سَحَابةُ صيف!
لكني سَأتشبّثُ بطيفكِ المُخَاتِل
سَأنْشِبُ فيه أظافري
حتى الموت!

-٣-

تَضاريسُكِ الرائعة
لنْ أكتفيَ بالتلذذ بها عن بُعْد
هذه الفاكهةُ المُحَرّمة
سأنقضُّ عليها في أحلامي
كالنَسْرِ
و لنْ أبْقِيَ منها شيئًا
لمُستقبلي المَجْهول
سألتَهِمُها
كمُتَضَوِّرٍ في عامِ المَجَاعة!

-٤-

ضعيْ يَدَكِ تحتَ نَهْدِكِ الأيسر
ستجدينَ سِرًّا دافئًا
يَغْمُرُ العالَمَ بالحُبِّ
و الطُمأنينة
قولي له أنْ يترفَّقَ بي
أنا الذي أتمنّى
أن أكونَ هَواءَه و دَمَه
أنا
الذي
أتمنّى
أنْ
أكونَ
أيَّ شيءٍ
فيه!

-٥-

وَحْدَها الثريا
و هي تَستبدُّ بالسماواتِ الآن
تُضَاهي
نَهْدَكِ
في بَهائِه و زَهْوِه!

-٦-

عَيْناها
شَفَتَاها
نَهْدَاها
رِدْفاها
ساقاها
ذَخيرةٌ مُتْنَاةٌ كيف تُطيقُها
أيُها الوحيدُ في كُلِّ شيء؟!

-٧-

مَنْ قال إنّ «الشَّفَقَة فَضِيلةُ المُومِس»؟
لا
حتّى المُومِسَاتُ
لمْ يَعُدْنَ يُشْفِقْنَ!

# الوحشة الساكنة

**فاروق شوشة**

شاعر وكاتب من مصر



اللوحة للفنان حكيم العاقل – اليمن

الذين يرونك لا يشبهونك
والذين تراهمْ
جوارحُ تنقض
حين تصادف صيداً
فحاذرْ،
وبادرْ إلى لحظةٍ تتجمع فيها دماؤك
خشيةَ أن يضعفَ القلبُ،
يختلَّ فيها اتزانُكَ
واقبض على كتفِ الوقتِ
حين يشدُّك قسْراً
ويدفعُ خطوك عن وجهةٍ،
لا أظنك تعرفُ من يترصدُ فيها
ويحميكَ من طعنةٍ خائنةْ
النداءات تعلن عن موسمٍ للتزاحم
والشوقُ مترعةٌ
والطريق إليهم مضببةٌ..
ودخانٌ كثيفٌ مضى يتصاعدُ
يُجلسُ فوق المدينة أشباحها
وهو يحبسُ أنفاسها في خزائنها
ويشيرُ إلى رئةٍ واهنة

هل ممدٌ يديكَ،
ترحبُ بالوافدين
وتعلنُ أن زماناً جديداً أطلَّ
وأنك تعرفُهم

وتصنفهم
واحداً
واحداً
لا جُناح عليك إذا ما تباطأ خطوك
أو شحبت بسمتُك
أو تناثر منك كلامٌ يباغتهم
وهو يوقعهم في الشباك التي
سهروا الليلَ كيْ ينصبوها
وظنوا بأن الفرائسَ ميسورةٌ
والطريق إلى صيْدها آمنة

هُمْ كثيرون
يلتبسُ الحق فيهم
يشيعُ الضلالُ
الفسادُ
الحرامُ
الحلالُ
فيختلطُ القولُ بالقول
والظنُّ بالظنِّ
عينك تأخذُهم من قريبٍ
وتبصرُ ما فعلتهُ السنونَ
وماذا دهى الحالمين الذين يمرون كالطيف
لا يعرفون لهم موضعاً في الزحامِ
فيرتبكونَ
ولا يمكثونَ
لعلّ موائد أخرى تهيأ للوالغين
وللطامعينَ
شميماً،
وعطراً،
وفاكهة من نساءٍ،
وخمرا
وأرجوحةً من هواءٍ
وبُشرى
بأن غداً قادم، لا فكاكَ
وأن الذين رأوا لن يبوحوا
وأن الذين أتيحَ لهم أن يفوزوا
وأن يُتخموا
خلَدوا للسكون.
لكي يستريحوا
فهم زينةُ الحفْل
فرسانهُ الفاتحونَ
نجومُ مواكبه اللامعونَ،
فكيف يَفيقونَ من حُلمهم؟
أو يزول الخمارُ الذي ظلَّ يُغري
ويُغوي
ومن ذا يقول لهم:
قد تَكشَّفتْ اللعبةُ الفاتنة
وتعرّى الجميعُ..
وقوفاً مع اللحظةِ الراهنة
هبكَ أقصيْتهم
– لا تراهم ولا هم يرونكَ–
– هل تطيبُ حياتُكَ عند مشارفِ
– هذي القبور..
– وتُونسكَ الوحشةُ الساكنة؟

# فرجيل على كرسي الأدب


حسين القهواجي

شاعر من تونس


I

لو علمت ماذا يقول العندليب
ما كنت أروم البعد
والمعنى قريب
في لمح الشرارة
غابت هيلانة، وهانت
حصون دار الإمارة
تلال للماعز، وصفصافة
محلولة الشعر تنشج كالعرافة

رومان قلبك القاسي
هل لدائه من زهرة آس
آه يا فتنتي، ونفثة التنين
في صائفة المجانين
طمست برابرة الرمل
وغرّقت جرار بحارة فينيقيين
هي من شفاه أليسا، شهادة
أودعوها الآن بين صفحات الإنيادة(*)

ما أتفكر فيه، والرؤية يقظى
هو ما توهمته في سكرة النوم
ضممت بكرا يمانية الحظ**
وتقمّص جسمي، عربي أسمر
من كرام القوم

وعزّة الأضياف إن نزلوا
وأرباب السرد، وما غزلوا
ذاك البرق الذي يدنو ويبتعد

اللوحة للفنانة : بدور الريامي – عُمان

مهاد فردوس لنا فيه موعد
من مصارف جنوا، الى رصيف الإسفنج
والمرجان الزجاجيّ
بساحل هيبوكرا***
يقدر أن يكون الفن
صاحبا أمينا، وإشارة هادٍ
صدى في مهبط واد
هدم الأطلال وانبلج
واهبا فيضه للخلق، مبتهجا

II

لن تجديني الناعي الشاكي
اعصفي ما شئت

واخلعي دفة شبّاكي

ذئبة تعيثين في الغيم المُبدّد
وبالعلامات تعبثين كلما
هبّت الأيدي إلى مجاديفها
إني رجل آنسه الخريف
صباي حان ترحاله
وربابتي أجهدها العزيف

لي الفجر في خيط فضّة
يطير ولهانا كالوتر
والقلم المُعنى بسبك اللفظ
وسكب القطرة على زنابق الحجر
عنبا كالفيروز، وتينا
اهديتني من كرم أريان
وبعثت فيّ الشعر دينا
– رُبما – تصفو مناهله العكرة
وتنمو في قرارة الآلام
عشبة مسكره
جعلنا طقس الريحان معانيها
فينا خواطر نبويّة–
غير أنا لا نعيها

كحرقة الرماد في حنجرة العصفور

ورشف العتيق من–
شرب دير السرور

«ألا أيها النوام ويحكم هبّوا»
نزحزح الصخر عن كاهل أطلس
ونعود بالأقباس رايات
تقود إلى متاهة الحكيم الأعمى
خورخي لويس برخس:
لأحسن القصص–
أقمت بين الزيتون منسجا
كُبة الغزل من جزّة السحاب،
والتواشيح، نشيج الطاووس
إذا الليل سجى...

عند سقوط النجم في بئرها الدّامسة
ونداءات الرموش الهامسة
أين لي تلوين رموزها الكريمة؟
هكذا يكتمل النشيد
ولا أجيء بالقافية اليتيمة

* : L`eneide وقائع ملحمة لاتينية تجري على موانئ قرطاج ومدن ايطاليا وساحات أثينا، جسمها الامبراطور أغسطس في الألعاب الرومانية– ١٩ قبل الميلاد– فنان افريقي أنجز لوحا فسيفسائيا يصور Virgile أميرا على كرسيّ الأدب بين ربة المسرح مالبومان، وشاعرة الطبيعة كاليوب. وهي من نادرات متحف باردو.

** سمتها الروم – - Arabia Felix أي بلد العرب السعيد.

*** hippo-acra مدينة بنزرت، التي ينحت فنان نابولي العرائس ويرصع الصّور بما يجلب من أحجارها المرجانية الحمراء.

# وقت لم يكن معك قلم

## عماد جنيدي

شاعر من سورية

وقت لم يكن معك قلم
أو أشجار
أو أقمار
أو فتيات
كانت سماؤك تمطرُ رؤى ساحرة.
كان الناسك يسكن قنك الشجرة
كان العالم لا يتسعُ لسرير أحلامك القرمزية
كانت الأم تبدو كسماء الربيع
وقت لم يكن لديك قلم
عبرت أحصنة رؤاك
تسبح عبر المروج الشاسعة
تنهب مسافات الحلم الأبدي
تقلك عبر الرؤى الزرقاء
حيث الكرة الأرضية
أشبه برغيف الجدّة
وقتها كان السلام
يملأ أصقاع النفس.
والروح أشبه بمجرّةٍ تدور
حول عالم النفيِ والتشابه
والصخرة البحريّة الناطقة بالموج
كانت عنوانك الوحيد
وقت لم يكن معك قلم.
* أدر هذا القرص الجهنمي
دعني أعبر سراديب السُلالة
دعني بأوحال مستنقعي الخاص
أرسم لك أدقَّ تفاصيل شجرة العائلة!!
أيها الصَّبار
أيها الجدُّ الوقور
دعني أتعانف مع صديقي السنجاب
ودع الدسكرة
تطلق دخان تنورها
واعدة الأطفال بخبزةِ العيد الوارفة
* ها أقبل خروف التكرار
تعال نشويه على نارٍ هادئة
أبحث مع السكين له عن كنيةٍ ما
عن نسبٍ يليق بالخراف القوميّة.
* الأمة أفاقت
احضروا ماء الوضوء
احضروا مكبّرات النصر
افتحوا مغاليق السَّماء
لتسمع صلاة الخوف.
* لقد بدأ العزيف
الأرواح أقلعت عبر حمأتها
رأيت قوماً يبنون مدينةً
وآخرين يحفرون مقبرةً
وآخرين يرقصون
قال لي الحلاج: ماذا رأيت ؟!
قلت: لم أرَ شيئا.
* تعالي يا حسناء الخمَّارة الكونيّة
صبِّي لي الكأس الأخير
ولك مني أن أورثك ممتلكاتي
خذي كل هذا العَدم الأزرق
خذي قلبي النابض باللعنة الأبديّة.
* هكذا تتداعى انبثاقاتي
على أشلاء الليلكِ
آخر الليل
حيث تعوي كلاب الدلالة الصَّماء.
مضطراً... أقرأ هذياني
لوطواطٍ حالم.
ارفعوا على أشلاء أنقاضكم
هذا التابوتِ اللامرئي
ابحثوا جيداً عن الحقيقة المخبوءة
في داخله الفارغ
ثمَّ أخبروني ماذا وجدتم؟!

# الفرجـــة

نجـاة عـلـي

شاعرة من مصر


اللوحة للفنان عبدالرسول سلمان – الكويت

تحولت إلى فرجة
دون أن تدرى
بمرور الوقت
تزداد بلاهة،
كانت تخشى ظلَّها
حين يصطدم
بملامحه الباردة
وعينيه الضيقتين.
ولا تعرف كيف تهرب
من ابتسامته
التي تسخر من أي
شيء تقابله
ولا من تلك الرعشة
التي تقسمها
نصفين
فتختبئ في جلدها
حين يمرّ.
لم تعد تدهشها الآن
فرحته الزائدة
حين يتلصص
علي تلك العلامات
التي وضعها بمهارة
قرب مجرى البئرين.
فتوحاته كانت باهرة
فعلا.
وهي – كتلميذ خائب –
لم تكن تتأمل أبدًا
حال الصيد الذي كان يومًا
علي بعد خطوة،
لكنها تعرف جيدا
أنه لا أحد يحتملها
سوى هذه الحانات
القديمة المظلمة
التي أدمنت الذهاب
إليها
مع أولئك الأحياء
الميتين
لتثرثر معهم
عن البدانة التي
ستبتلعها هذا الشتاء.

# قصائد


## مـــروان عــلـي

شاعر من سورية يقيم في المانيا


### كلب ابيض

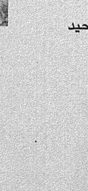
البنت الجميلة جدا
ببنطلونها الجينز الضيق
بجمالها الخارق
كما لو ان الآلهة
تفرغ لها وحدها
وخلق البشر كلهم
في نصف دقيقة
وترك لها ما تبقى
من الأيام الستة
تحتضن كلبها
الصغير
الأبيض
والرجل الذي
لم يذق ابدا
طعم انثى
ولم تنتظره امراة
غير أمه
ينظر اليها بشهوة
ويتمنى لو انه
كلب صغير
وأبيض

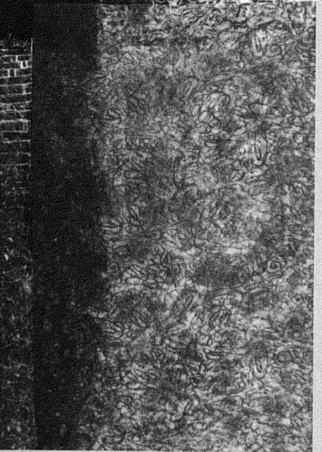
### «قدروريك»

لن نتغيّر
أولاد قدروريك كنا
لانخون الأمل
أمل الذين ظلوا
يحرسون الصور
فقط
في غرفنا
التي لم تتغيّر
مثلنا

### «شارع المحطة القديم»

الشارع
الذي قضينا
على أرصفته
ثلاثة أرباع أعمارنا
وأمضينا الباقي
ونحن نسترجع
ذكرياته
الشارع الذي
لم يكن شارعا
كان حصننا الوحيد
لذلك كلما
جاء أحد
من القامشلي
سألناه
عن الشارع
والشباب الذين
ينتظروننا
تحت مطر قديم.





اللوحة للفنان يوسف أحمد – قطر

# قصيدتان

نور القحطاني

شاعرة من الكويت

## عتمة مبصرة

ها هي العتمة تأسرك
أيها المتربص بالمداخل
العتمة المبصرة
خدينة الليل ومحبرة السواد الجليل
العتمة المقدامة التي تفتح الأبواب
وترشرش الضوء على العتبات
واقفة بهيبة الظل الذي يصعد في نسغ الأرواح
أنظر من الداخل إليك
يا من سورتني في ضلالك البعيد،
يا من سورت قلائد فرحي
و أطلقت خيولي في بيدائك
أنظر
ولا أحجم عن الهتاف باسمك الذي يُحمد
كالبحر
أنا المشكولة بالضم
و المنسدلة كإغماضة وافرة
عتمتك.

## الحافة بيضاء يا جدار الطين

الحافة بيضاء
كسماء قريبة
السماء الشغوفة بالغيب ،
نداء الخوافي،
وارتطام الحقيقة بالرؤوس
الحافة بيضاء يا جدار الطين
خطوة
بجناحين من طفولة
و نحلق
خطوة
و نكسر الهواء في متتاليات الخفق
خطوة واحدة
و نزرع فسيلة ابتسام تتصاعد في الخضرة
خطوة يا جدار الطين
لا تنظر هكذا
لا تنتظر
اتبعني



تصوير : خميس المحاربي

# شيطان آخر

**محمد حجيري**

شاعرمن لبنان

الذي يغرق في الحب، ليغرق أكثر، فربما الحياة في القعر.

بين الحب والحرب، حرف واحد.

بين الحب والحب، شيطان آخر.

بين الحب والمرأة، وهم يحطّم أضلاعك، يقتلك، يخربك، يجعلك مثل الحمار أو البغل أو الكلب، مثل الرجل أو الطفل، مثل طرزان او بروسلي أو ارنولد. كل ذلك لكي ترضي المرأة التي هي شقاؤك الأبدي، شقاؤك الرابض على حنانك كالموت.

أن «تتبغلن» مع حبيبتك حتى الصباح، ولم تحبك، ولن تحبك.

أن تكون بغلا وتكون هي فراشة.

القوة أحياناً غباء من القلب، هكذا تقول طائرات الشبح.

السأم لا يشتهيه احد. السأم ينبع من الفرح الذي نشتهي لحظاته.

الفرح يغرق في شبر ماء الكآبة.

الذي يغرق في اليأس...

قوتك أنك تعطيها وردة، وتعرف أنها ستذبل في الإناء. قوتها انها تعرف، انك ستذبل انت والوردة... انت والشغف الهابط من الفردوس الوهمي.

قوتك انك تعطيها الوردة، ولا تعرف انك انت من سيذبل في الإناء. تعرف انك الإناء.

* * * *

الذي ينظر الى صور المقاتلين في الحرب اللبنانية، يلاحظ انهم كانوا يشعرون بلذة القتل، كانت «البهجة» على وجوههم وهم خلف المتاريس يقتلون البهجة.



اللوحة للفنانة وفاء خازن دار – الامارات العربية المتحدة

يشعر المحارب انه في «ليلة عرسه» عندما يكون وراء مدفعه. هذه هي الفكرة البائسة التي تجمع الجنس بالموت، او هي الرعشة الافتراضية في بلاد الكبت المقدس.

يشعر القائد بالرعشة... عندما يرفع قبضته قبالة جمهوره، يشعر بالافتراس اكثر عندما يصفق له جمهوره.

عزيزي العنيد، اليد التي كانت تقتلك وتقتل غيرك في الحرب، أصبحت «ترشح» زيتاً في السلم. هل هذا هو القدر ام انه الوهم الذي تصنعه انت ايها العبد؟

الإرهاب ليس في الأصولية بل في الرغبة الأبدية.

# بابيون

## باسل عبد الله

شاعر من العراق

(إنها خرائبي

مدينة ظلمات )

انا هنا منذ ثلاثين عاما

تسلقت جدار الموت وأتيت !

.....

..........

( – لكنما هذا منزل موتي

منزل ظلال بعيدة .. ! )

.........

............

( ١ )

«بابيون* » أبونا الذي اتى

أبونا الاشيب الادرد السكير

اتى عبر البحر الفسيح

من منزل العروس الباكية

فتاة الثلوج ، ابنة الأيائل

بلد ليال بيضاء وخمر بروق !

هاهو ذا قد مر مكتئبا بمدينتنا

لا احد فاجأه في ظلام الدمى

لا نجوم هنالك

لا كلب عوى

فقط من ظنّ أن أشباح الموتى

التعبى

تحوم في قائظ الظلام

صوب هدف جليّ ..

وبلا معنى !؟

(٢)

عرافتنا آخر الشارع

بعين واحدة

ما كنت وحدي

دخل

وبقيت انتظر تحت

المطر المتساقط

مرّت أشباح الليل أمامي ..

( ٣ )

اسمعوا الأجراس تدق

الليل حطّ في مقبرة قريبة

عيارات نارية ..

صمت !

(٤)

أنا أول من مات

لم أر شيئا منذ الصباح

سيدة في قفص

طائر الزجاج

مطر الرخام !

(٥)

أنت يا من أحببتها

لم تعرفي حتى إني

احبك !

لماذا تسر عين الخطو ؟

(٦)

آه ...

رأيت خناجر تضرب الجدار

من تلثم من الرجال

يسقط قرب النهر

غبّ المساء ..؟!

(٧)

يدلف آخر منزل في الشارع المستطيل

هناك لا ضياء مصابيح

لاشيء إلا عتمة الغبار !
- سيدتي العجوز ..
في هذا الظلام
أما من أحد في الديار ؟
....
....
لا نشيد..
فارغ القناني
قمر لما ابتعد في الظلام من الرجال
أغنية عجوز يابسة
تهجّد الذكريات !
(٨)
أنا لست حيا ولا ميتا
لم أكن حيا ولا ميتا
أنا شبح شاعر
ظلال أغنية ليل!

(٩)
اسمعوا الأجراس تدق !
(١٠)
لماذا تريد أن ترى وجهي
في خضم صباح ضبابي ..؟
في ازدحام البط ؟
(١١)
لم يتحدث إلا معك
يا من قرأت لنا طالعنا
قروية مجذومة
والآن أراك دوما
قبل صياح الديك !
(١٢)
زهور الجنائز والأعراس كلها
(مسافر غريب ألقى بها في البحر )
تطفو عبر البحر الكابي إلى المصب الخفي
حيث يسكن رجال دونما عيون
صمت قاتم يحملها
يحملها بعيدا ..
بعيدا صوب المصب الخفي
حيث يسكن رجال دونما عيون !
(١٣)
من عَلٍ رأى مسيرة الرفوش صوب اللانهاية
الخناجر المكسيكية في التحام مربع!

(١٤)
- نعم .. نعم
وتدعني وحدي
مع الظل والموتى ..!؟
(١٥)
انظر : اغتالوا (......) !!
حزينا قبل جبهته الرصاصية !
آه .. كان آخر الرجال
لكنه مات بعيدا عبر الظلال
أسفل شارع القطط!!
(١٦)
«بابيون» مضى بعيدا كيما ينام
في واطىء منزل آخر البعيدين
في مدينة فضة وصوان
آخر من يرون ما لا نرى
ويحسدون بانكسار الأغاني
وموت الجبال !!
(١٧)
تطفو إلى البحر الكابي إلى المصب الخفي
سيدة في قفص
نعم .. نعم
طائر الزجاج
لا كلب عوى
مطر الرخام ...
الموصل.

# قصيدتان


## عزمي عبد الوهاب

شاعر من مصر


### * الحنين.. يا «زاهية» الحنين !

كبرتُ بما يكفي
لأعرف الحنين.. يا زاهية..،
وصرتِ امرأة عجوزا
لا يطرق بابكِ أحد،
ليتني احتفظت بصورتك
وأنت تجلسين على «الكنبة»
وشعرك الأسود القصير
يطل على استحياء،
وتحت جلبابك البيتي
تنام مشمشتان،
كانتا مستديرتين
كأن بشرا لم يمسسهما
تغيرتِ كثيرا
تغيرتُ كثيرا
متُّ لدرجة أنك لن تعرفيني،
فهنا يضيئون الشموع ليلا
لأن رجالا أغبياء
مزقوا ملابس امرأة..،
كم عدد الرجال
الذين مزقوا ملابسك.. يا مسكينة
ثم تركوا غرفتك القبيحة
بعد أن منحتهم
البهجة والرجولة
ياه
خمسة عشر عاما من الغياب
هزمتْ وجهك بالتأكيد
ولم يعد يزورك أحد،
حتى بناتك اللواتي علمتِ أجسادهن
كيف يهبن السعادة للعابرين،
يزرنك في المواسم فقط،
وأنتِ لستِ غاضبة منهن،
ولا مني !
لأنك تعرفين
أني كبرت بما يكفي
لأعرف الحنين.. يا زاهية

### * كان الفيلم رديئا فعلا!

في الشارع
كانا وحيدين كإشارة المرور
كالحزن..
وكأن غريبين التقيا صدفة
أمام بار قديم
في وسط المدينة
بينما مذياع شرطي فقير
كان يغني:
(لما الشتا يدق البيبان) (*)
كنت تبحثين عن حذاء الأميرة
في الأسطورة القديمة
وهو يضيع وجهه في «نيون» الإعلانات
في المطاعم
وهي تكنس خطوته الأخيرة
كان يغني:
(لما المطر يغسل شوارعنا القديمة
والحارات)
الحياة هناك إذن
جنب كورنيش المقطم
والنافورة العاطلة عن الكلام
والسنترال وهو يغلق بابه

على آخر برقيات العزاء والبهجة،
والفيلم رديئا كان:
يدك دافئة.. باردة.. دافئة
تبتسمين
فيمضي وحيدا كالفجيعة
وتغيبين في البرد والظلام..
يجلس قرب الهاتف
صوتكِ لا يأتي
فيذهب في اتجاه الموسيقى:
(خريف نادانا والشجر دبلان
بردانة كنت.. وكنت أنا بردان)
ويعود
– النمرة غلط
الحياة هناك إذن
في الأوبرا
وحفلات الجاز كاملة العدد
في الهناجر
وفنجان القهوة المقلوب على قراءة لم تحدث
في منتصف كوبري قصر النيل
أو أعلى برج الجزيرة
في «الكوفي شوب»
أو في مبنى الأهرام القديم
في سماعة الهاتف:
(كنا طفولة حب لسه في أوله)
والفيلم..
كان رديئا حقا
ولا أحد هنا.. أو هناك
وحده الليل
فلاح عجوز
يخرج من أغاني الحطابين في الغابات
ومن مزارع الدلتا البعيدة
يهذي في زاوية مضيئة
فيقذفه الصبية بالحجارة والنعاس
وحده كان الليل
ساعي البريد النظيف
يتثاءب في أشعار «نيرودا»
وحنجرة «جوليا بطرس»..
وفي الصباح
يقطع التذاكر للنساء
في عربات القطار الكئيبة
ويقود مظاهرة في الحمام..
وفي المساء يجمع السكارى
حول زجاجة خمر رديئة
يحصي هزائمه
ويبعث الرسائل لحبيبة
من ثلج ونار:
(لكني باحتاج لك ساعات)
كان الفيلم رديئا جدا
صوتِك متعب
لا تختبئي في الحكاية
لا تهربي في البكاء
فالملائكة تصلي لأجلنا
وتلبس السواد
ونحن نعرف
أن النهايات كاذبة
أن البدايات خادعة
(تتصوري
رغم إننا شايفين طريقنا بينتهي
تتصوري
لا عمري هاقدر ع الفراق
ولا انت عمرك تقدري)
اثنان التقيا صدفة
أمام بار قديم
هل تصدقين..
كان الفيلم رديئا فعلا؟!
هل.. ..؟

(×) المقاطع بين الأقواس من شعر إبراهيم عبد الفتاح

# قصيدتان

أحمد السلامي

شاعر من اليمن

## * ثياب جديدة لم يستعملها رجل ميت

أرتجل أوهامي المتشابهة،
كجدول حياة عصفور سجين،
سوى الجسد لا زهرة في يدي..
ملذات يمكن قطفها،
وأخرى يمكن بذرها في صميم الليل.
اللعنات المكتومة في طرقات عبوري
حفرتها من أجلي
كي أتذكر أنني راكد في مكان وحيد
ملوث بهواء رئتيٍّ،
وبأحلام صغيرة لم تكبر.
هذه ملهاتي المزينة بالأصابع
تسلي وحشة وجودي
ملاكاً في مستنقع الآدمية
تنقصه أجنحة الهرب من ذاته
والقليل من الإيمان بالعدم
كضرورة للخلاص
من محنة التوق الأبدي
إلى المستحيل.

قد ينام الجسد
لكن الروح في جحيم سهرها
المضاء بنهار الغد..
الغد الذي أجده دائماً كحقيبة فارغة
وجدها أحدهم قبلي

اللوحة للفنان : لويس البيرتو هيرنانديز - فنزويلا

وترك لي أوساخ اليوم ا
لمعفر بطين التشابه..
أحدهم أيضاً
ترك لي رغبة لا نهائية في الغياب
لكنني أحضر كملعقة
ملح زائدة عن الحاجة.
فلأترك لهم اللاشيء
وآخذ معي جنوناً راكداً في السهر
وأشياء أخرى مزيفة
كأرقام هواتف لا أستعملها
وإحصاءات بأصدقاء مؤجلين
يشبهون ثياباً جديدة
لم يستعملها رجلٌ ميت.

*** قصيدة لن يكتبها أحد**

هاتفك مقطوع.. إذن.. أنت شاعر
مثل علي الشاهري
حين يسبح في دم الحاجة والديون
لكنه يكتب قصيدة عن لينا
أو يحكي عن تورطه
في مصادقة لصوص البنك
وهو الذي ينام حافياً

حتى من وطن.

زوجتك غاضبة.. أنت شاعر
مثل علي الشاهري.. لم يتزوج
لكنه يدلل (كلوديا شيفر)
يبتسم لنساء الفضائيات
ويقترح عليهن الصداقة.

أنت شاعر..

إذن أنت مثله تماماً
تُربي لقصيدتك طفلة فقيرة
تُهيئ شفاهها للقبلة
تُعلمُ نهديها جُرأة النفور
تعدها بأسنان جديدة لأصابعك
وترشي حضورها ببرتقالتين
وبقصيدة مُستقبلية
عن دفء العناق
وشبق البوسة الطويلة.

أنت أيضا مثله
تُعرضُ نفسك– دون أن تقصد–
لحوادث السير
كأن تقف وسط الشارع
تُفكرُ في حدود الكون لبرهة
ثم تقفز في اللحظة الحرجة إلى الرصيف
وتبدأ بالحديث عن

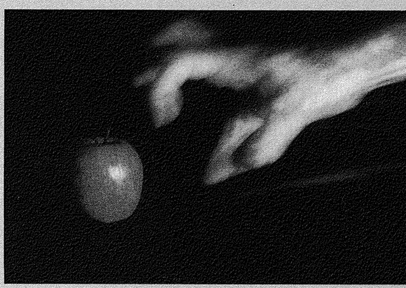
محاولة فاشلة لصهرك بالإسفلت.

أنت مثله حين تسافر
مع خيال امرأة
وتحجز لها غرفة في الفندق
حين ترثي بوذا
حين تبحث عن قبور الشعراء
حين تكتشف عرساً في السماء
حين (يبكي قلبك إذا
مازحته عيون النساء)
وحين تموت وفي رأسك قصيدة
لن يكتبها أحد.

# اليوم الذي سقط سهواً

سوسن العريقي

شاعرة من اليمن



الصورة بعدسة: ابراهيم القاسمي – عُمان

لم أكتمل اليوم،
والمساء ينتحب
تاركاً أوراقه البنفسجية خلف الباب
والجدران بانتظارها العقيم
تشتاق إلى فضائي
إلى عيوني المتربصة بها
كحارس يطارد دخان غيمة
في أعقاب ليل
منفضته وسعت كل شيء!!

لم أكتمل اليوم،
وروحي تتلعثم في غياب الماء
تتوارى من شغفها ألقاً
ينتقي من رحم الضياء
لوناً يغطي غبار الهزيمة.

لم أكتمل اليوم،
وبوحي فضاء
وليلي فضاء
وأشتات صمتي تغادر
وتعلن عن مجيئها في الظلام
في كوابيسي
التي تضع أوزارها
دموعاً في الحناجر.

القمر..
لم يكتمل اليوم.
يمسح وجهي بيد واحدة
وأصابعه تمتد عابثة بالبحر
مد وجزر
تعبث بي
بكينونتي
التي تدمي على امتداد الفصول
فلا أتأهب
إلا لأشق في ظمأ الأنهار
اكتمالاً ليوم
سقط سهواً.«

# قصيدتان

فاطمة ناعوت

شاعرة من مصر

## * لا تهدموا الكوخ

أحتاجُ شبحًا
يرتّبُ خزانتي:
أثوابُ الراحلين في جهةٍ
و الحِنّاءُ في جهة،
ينزعُ الأزرارَ التي تفتحُ النوافذَ في الحاسوب
ويمرّرُ الفأرةَ فوق الجلدِ المتكسِّر
لتلعقَ البثورَ والغبارَ
والعلاماتِ التي رسمها العاشقُ
فوق ساقِ الحبيبة.
أحتاجُ شبحًا
ينسّقُ الكتبَ التي غدرتني
هذه الكومةُ تستحقُ القصاصَ
لذلك لن أمانعَ في حشوِ آذانِها بالقشِّ
لأنها أثقلت كتفي
ونخرتْ طمأنينتي.
الشبحُ يتفهَّمُ بهجتي
عند حرقِ الأغلفةِ الجديدة
ببرودةِ النازيين
واستخدام الأوراقِ كفرشةٍ تحت الدجاجِ المقليّ
لامتصاص الزيت،
ويعملُ على إبقاءِ الصحون النظيفةِ
نظيفةً



اللوحة للفنانة: ياسمين محمد أمير – عُمان

مادام لم يلوثها العنينون بمجازاتِهم الرديئة.
الأشباحُ فضلاء
وصامتون
يصوّبون النارَ على الأقزام
الذين يلوثون الحوائطَ بدمائِهم
حين ينطحونها بالرأسِ كلَّ يوم أحد
لأنهم بغير ظِلّ
ذاك أن الطائرَ الضّليلَ
لا يحطُّ إلا على رؤوسِ الشعراء.
والأقزامُ
يمتنعون.
الأشباحُ خفيفون
لا يشغلون الأمكنةَ
ويقتصدون في الهواءِ وفي الزمن،
علماءُ
يحجبونَ الشمسَ عن قصارِ القامة
لأن سيقانَهم المبتَسرةِ
تُفسدُ لوحة النور والظل،
وحكماءُ
تنصتوا على الصبيّة والفتى عند الأصيل
جوار الساقية العجوز
– لو لم يكن بك عليّ غضبٌ لا أبالي
فقال: بي !
ونهض إلى الكوخِ فبكتْ،
أصغرُهم صالحَها بوردةٍ
ومسحَ على جديلتِها
وكبيرُهم
رفع السبابةَ مُنذرًا:
لا تهدموا الكوخَ
به شاعر.

*** ورقةٌ مطويةٌ**

أنتَ لم تنتبه،
غافلتُكَ وخبأتُها تحت عُلبةِ السجائر،
( في اللحظة التي أشرتُ فيها إلى عصفورةٍ بعيدة)
الورقةَ المطويةَ
فوق تابلوه السيارة.
بوسعنا قصُّها نصفيْن
لصُنْعِ جناحيْن لفراشةٍ على وشك الطيران،
بوسعنا أن نرسمَ عليها قطارًا
اشتبكَ كفّان فوق شريطِه ذات أصيل،
قبل أن يتكوّرَ مثل دودةٍ
تتأهبُ للولوجِ في الشرنقة.
الفمُ الذي بخَّ خيوطَ القزِّ
هو الفمُ الذي كان يدندنُ
«قفلنا الدار، لما فاتونا وهجروا الدار، قفلنا الدار»
فتنكمشُ البنتُ فوق عجلةِ القيادة
وتغمضُ عينيها في محاولةٍ للطيران.
لكن الكونَ يتسعُ
والأرضَ تضيقُ حتى تغدوَ حارةً في حيٍّ شعبيّ.
في هذا البيت
(الذي شرفتُه من الزجاج الملوّن)
ثمة مِقَصٌّ وقارورةُ صمغ، ورجل
يرتِّبُ وجوهَ النساءِ على الحائط
ناشطاتٌ – حقوقيّاتٌ – غوانٍ،
بينما وجهُ الحبيبةِ
ذابَ في الدخانِ الكثيف
الذي خلفته سيارتُها العجوز
الغاضبة.
بالورقةِ أسرارُ الفراشاتِ التي أنفقتَ العمرَ في تصبيرها،
فلا تتعجّل قراءتَها
سألقيها عليكَ من شباكِ الطائرة
حين تلوّحُ لي في برجِ المراقبة.
فتعلّمْ كيف تنسى
وتعلّمْ كيف تمحو.

# قصائد

## ياسر الزيـات

شاعر من مصر

### * دمي ملوث بالحب

لا يبكي، لأنه قد يبدو ضعيفا. لا يحب ولا يكره ولا يحيا، لأنه قد يبدو ضعيفا. لا يأكل ولا يشرب ولا يكتب، لأنه قد يبدو ضعيفا.
المعلق في الطابق التاسع
لا ينتحر.

***

وضع أمامه رائحتها، وضع عينيها، وجلدها، وشفتيها، وأخذ يكلم نفسه.
أزاح أنبوبة الأوكسجين، والمهدئ، وإبرة الجلوكوز، وأخذ يكلم نفسه.
بكت الممرضة، وعاملة النظافة، والسرير، وأخذ يكلم نفسه.
يكلم نفسه كل يوم، وهو يعمل، وهو يحلق ذقنه، وهو يستمع إلى شتائم السائقين، في الطريق من البيت إلى المستشفى.

***

شاعر أحب امرأة تحب مطربا شهيرا، والمطرب الشهير أحب امرأة تحب الشاعر.
امرأة تشتري زهورا كل يوم لتلقيها تحت قدمي المطرب الشهير.
وامرأة تشتري زهورا كل يوم، وتحملها إلى مستشفى الشاعر.
والشاعر والمطرب الشهير يبكيان كل يوم.
والزهور تذبل
كل يوم.

***

في المصعد، بالضبط في المصعد، بجوار باب المصعد، وضع يده على صدره، وتألم.
في المصعد التالي، فوق رأسه تماما، وضعوا أيديهم على صدره، فتألم.
قبل المصعد تألم، وعلى السرير تألم. عندما أحبها، وعندما تذكرها، وعندما أراد أن يكرهها
تألم.

***

قالت له:«اهدأ». قالت له:« لماذا لم تأخذ المهدئ؟!». قالت له:« لا تنزع الإبرة مرة ثانية». قالت له:« لماذا تبدو ضعيفا هكذا؟!».
قالت له:« لماذا تتألم؟!.

***

« ضعي يدك هنا، ضعيها على هذه اللحظة الأبدية العابرة، وتألمي قليلا».
وضعتها، وتألمت، وبكت، وتذكرت، ورقدت على القبر المجاور.
لم تأخذ المهدئ، وكانت تتألم.

***

يقول الطبيب إن دمي ملوث بالحب. وتقول العرافة إن حبي ملوث بالدم. ويقول بائع الجرائد:« تشبه صورتك بالأمس في صفحة الوفيات». ويقول حفار القبور:« لماذا يتوجع هذا الميت المجنون؟!»
وتقول الملائكة: «ألم نحذرك من تلك الجلطة العاطفية؟!». وتقول الديدان: «هذا جسد مغشوش بأنوثة غادرة». وتقول الرائحة: «أنا رائحتان». ويقول الحب: «أخرجوني من هذا الغبي، إنه يصدق كل شيء». وتقول الآلهة: «اعزلوه بعيدا عن بقية الموتى».

### * سأختبئ في جسدك

سأكون بينكما، عندما تقبلينه، ولن يراني. بلباسي الأبيض، بالأنابيب التي تطرد دمك من دمي، سأكون بينكما. سأختبئ في الموسيقى، في صوته، في عينيه، وهو يحبك. سأختبئ في الرصيف، في الزهور، في أدوات الماكياج، وأنت تقفزين - بفرح - إلى دموعه. سأختبئ في جسدك، وأنت تتعرين له، ليبحث عن نبضات قلبك. سأختبئ هناك لأشفق عليه من براءتك، لأودعه وهو يبحث عن نفسه داخلك، فلا يجد سوى جثتي، ورائحتي، وكلماتي، وبقاياي الممزقة في روحك، ورماد محبتي.

انتبهي، سأختبئ في المظاهرة. انتبهي، سيرى مظاهرة ٢٠ مارس، ويخاف من رجال الأمن. سيخاف من الشوارع والفنادق والبحر والقطارات والمقاهي وبائع النايات والرحلات المدرسية والأب والأم والملابس الداخلية وبيوت الأصدقاء. سيخاف من عينيك، ومن نهديك، ومن مائك الدافق، من رعشتك، ومن بكائك عندما تغني نانسي عجرم: «ما فيا اكون إلا إلك». سيخاف من الحب، من «سيرة الحب»، من دمي الملوث بالحب على ثيابك وجلدك. سيخاف من كلماتك المغلفة بروحي، من قتلاك، ومن أرواحهم القاتلة. انتبهي، سيخاف مني، لأنني سأكون بينكما، ولن يراني بلباسي الأبيض، وبالأنابيب التي تطرد دمك من دمي.

سيخاف من الأزمات القلبية، سيخاف حتى من الموت وهو يحبك.

### * في رثاء عذرية عابرة

.. ولقد ذكرتك، عندما هربت من المنوم، فابتسمت. كيف تحبين رجلا لا يعرف «البوليرو»، ولا « الفصول الأربعة»، ولا «السيمفونية الخامسة»؟ كيف تسمحين له بأن يقبلك قبل أن يقرأ «الحب في زمن الكوليرا»؟ كيف تحسين لمساته، وهو لم يدخل في حياته «متحف الفن الحديث»، ولم يقبل امرأة على الكورنيش، أو يلمس نهديها في مظاهرة؟ كيف تصطادين رعشتك، وهو لم يحفظ بابلو نيرودا، ولم يمارس الجنس الهاتفي؟ كيف تحبينه - حقا - وهو لا يرى رائحتي التي تضيء جسدك، كلما تذكرتك؟ وكيف تبررين له دموعك عندما تقرئين قصائدي الجديدة؟

* * *

سأرثي عذريتك.

هل يناسبك لقب «العشيقة الجديدة»؟

هل تفرحك قبلة الكواليس؟

هل ترضيك الآن أغنية «لما النسيم»؟

هل تنتشين من البانجو؟

وماذا تفعلين بالفراغ الذي تركته بكارتك؟

* * *

لن أموت من أجلك. الممرضة، التي رسمت لك بورتريها من هذياني، تقول لي إنني لن أموت من أجلك. والطبيب، الذي شاهدك في صورة الأشعة، يؤكد لي أنني لن أموت من أجلك. وعاملة التحاليل، وحارس المستشفى، وكلب الجيران، والعاهرة الهزيلة الطيبة، وسائق التاكسي الذي يبكيه المرور في شارع حبيبته، وحبيبته، والجارة في المصعد، والمطر المفاجئ، وأسماك الميريديان، ولعبة اصطياد الدببة، والستارة الحمراء، والقلب الجرانيتي الذي لن يبكي في مطار أبدا، ولن يدخل مستشفى أبدا، ولن يتناول مهدئا أبدا، ولن يحيا أبدا، ولن يموت من أجلك أبدا.

* * *

.. والفقيدة كانت ثمنا لحوار صحفي!

# قصائد

## خميس قلم

شاعر من عُمان

### * إلى أمي

عندما أرجع بالشمس
إلى أمي
سألقيها عليها
علّها ترتد من بعد
شباباً
وأنا أرتدّ طفلاً
في يديها

### * نحن

طيّبون ، كجداتنا
يتحلقن حول أحاديثهن
البسيطةِ
أصواتهن معلقة في سقوفِ
البيوت القديمةِ
تاريخهن مخاض الحكايةِ
يصرخن في وجه أحفادهنّ
ليبقوا صغاراً
سجاجيدهن مبلّلة بالدعاءْ

### * في القلب متسع

تفــرّ القصائدُ
من أضلعـــي
شهقة .. شهقة
وغيوم بأهدابها طافية

عشقـــتُ
وما زال في القلب متسعٌ
لقصيدة حبّ
أقاسم زرقتها الأصدقاءَ
سماوات هذا الزمان الجديبِ
وتعويذة اللحظة الدافئة

حلمــتُ
وما زال في القلب متسعٌ
لبلادٍ
تغادرني
وأنا أحتسي وحدتي
ثملاً
بالوجوه التي ملأتني بها
بلدي الآنَ
حبة رمل بعيني
وقلبي قصيدة حزنٍ
بصحراء غربتها غافية

حُبســتُ
ببئر النوايا الرديئة
متهما
بالخروج عن الظل
هذا الظلام الكفيف
امتداد الحقيقة
في داخلي
(وطيور مناقيرها
كالمناجل
تنهش من خبز
رأسيَ ملح الحنين)
أحنّ إلى لغـــــــة
كالسديــم
نبوءاتها شافيـة

صُلبــتُ
فعدت إلى الأصدقاءِ
أجادلـــــهم
عن بـــــلادٍ
تضيق العبارة فيها
ويتسع الجرح فينا
بلادٍ
تسير على جمر خيبتها حافية

وتكبر تكبر فقاعة الحلم فيهم
تماثيل
ينحدرون إلى هوة الصمتِ
لاشيء يجمعهم
غير أن الأسى في تقاسيمهم
لغة صافية

كتبــتُ
وما عاد في القلب متسعٌ
لقصيدة دمعٍ
أروّي بهـــا
ظمــأ القافيــــة.

# قصائد

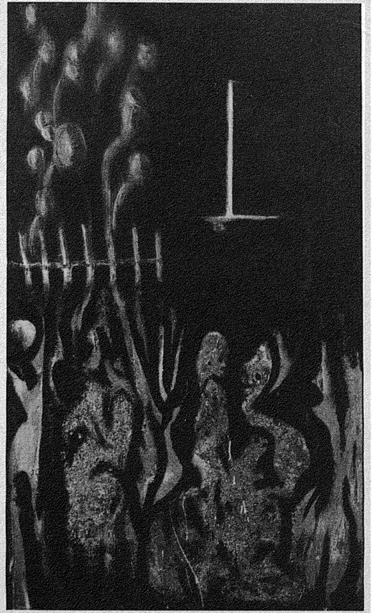
## خـالد المعـالي

### * فيما الذكريات تختفي

تسمعُ اليومَ صوتك الصارخَ
ترى ليلك الذي يلوح لك هنا
ثم تضيع بيننا كالصدى
كحلّة الشتاء حيث الشمس تسطع
والليل الذي هنا أو هناك
جاء نحونا، نحو ظلنا
الليلة المرعدة التي حولنا
لفحة الهواء، حيث تركض الأنهار
والذكريات من هنا إلى هناك
تسمع الصدى، رنّة الضباب
اللطمة، الوجه الصارخ
دون أن نعرف، نسمع صوتك
حينما يحلّ ليلك الذي كان هنا
فيما الذكريات تنحلّ وتختفي.

### * ورحت ماشياً في الطريق

تهزُّ يدكَ الكلمة، تدفعك الهنا
صورتُك المطبوعة، تجرّها بين
اليدِ واليدِ وتُسرعُ أكثرَ من هنا
لتجلب ليلك، تدفعه إلى أقماره
لتسير وحدك، تصغي لذاتك
وتنصت أكثرَ أكثرَ للنسغ.
اليومَ إذن هنا، أجلستَ
نفسك وصغتَ لنفسك الراحة



اللوحة للفنان: محمد بن مسعود المعشني - عُمان

ورحتَ ماشياً في الطريق.
ضع كلمتك لنا
خذْ اليدَ الممدودة، جرّها
فاليومَ أنت هنا
تجرّك الأطيافُ
أكلّ شمسٍ ستأخذ
أكلّ أملٍ وبارقةٍ
أكلّ ليلةٍ تضمها اليك
وتنهض، يدك التي كانت
ممدودة
كلمتك التي راحت وانتهت
لكي تعبَّ المسافة
وتركن الليلَ في النهار
لكي تريح نفسك
وتتكئ على المعاني.

* تأتيك المعاني

تريدُ أن تأتيك المعاني
كلّ يومٍ لتنهض
تحمل العبء وتمضي من هنا
لتركبَ الرؤيا هناك وتخطو
كان المصير بانتظارك
جالساً بيديه، يلهو
وأنت تعرفُ الدنيا
تعرف الذكرى التي كانت
هنا وراحت تسيرُ ببطء
حتى تلاشت.

* العودة إلى البلد البعيد

كنتُ أسمعُ الصدى، حالماً بالعودة
من بعيد إلى البلد البعيد
الخطى الكبيرة أخطوها سريعاً
واللُقى أجمعُ في الطريق
لكي يكون حملي ثقيلا والظلامَ
أجرّ من اليد، أحلمُ بالطفولة
بابن آوى هارباً أمامي، بالليل
والنجوم، بالضحى، يشدّني الجوعُ
فيه بحبلٍ إلى البيت.

* الكلاب تأكل خبز يومها

يدي التي لاقت يقيني
نظرتي المسطّحة، وعالمي الحزين
من هنا إلى هنا
تجرّه عابرةُ الليالي
وتنهبه أقمارُها – الرماد.
من هنا إذن
ليلتي التي يُحزن عندها
ونظرتي المكبّلة
رايتي التي كانت شراعاً
مُزّقت، وحطّم عمودها
وشُتّت اليقين خلفها
ويدي التي هي راحتي
قُطعت
وراحت الكلابُ تأكل خبز يومها.

* في القاع نمنا

كلمتك تهيمُ حولنا
النارُ الباردةُ تغلقُ موقدها
تتأبطنا من المصير الذي كان بانتظارنا
هنا كنت، هنا جئتَ
لعبت اللعبة الكبيرة
وشددتنا إليك دائماً

كلمتُك تهيمُ حولنا
ويدك الممدودة، سحبتها
فانتهينا إلى القاع
وهناك نمنا.

### * النوم في الصحن

كانت الأيدي التي رُفعت
وشُدّت بحبلٍ ثم قطّعت
في الصحن تنامُ
والرؤيا تلوح لنا
ونحن نريدُ أن نكبّ الكلامَ
على الزاد
وأن نهيمَ بين التلال
وأن ننسى ونُنسى
عسى أن لا يُفتح البابُ
والريحُ تهبّ برملٍ
لكي يُطْمر البابُ
والصمتُ يحلّ.

### * ألاحق خبزي

كم تريد الساعةَ تأتي
الظمأ المطفئ يمشي
الليل الآتي يسيرُ إلى أبعد
الصورةَ تنهارُ
والذكرى تنشالُ بعيداً
كم تعرف من أمري
أطفوا إليك كالماء
أسيرُ بعيداً حقاً
أغيّر أوصافي
وأضحك كالموتور حزيناً
أقلّبُ ساعاتي
وأتهادى في الوادي
الوهمُ يلوحُ
والصورةُ تنهارُ
هل كنتَ هنا؟ أتكلّم
كالملسوع وأجاهرُ بالدمع
أمام الناس
كنتُ أكلّم نفسي
أُباعد بين الخطوات
وأسعى في الرزق
ألاحق خبزي.

### * الكلبُ الذي كان فيك

عُدتَ اليومَ ترعى في البراري
انطفأ يومُك الذي كان
حُملت بكيس بعدما كتّفوك
بحبلٍ وساروا إلى البيداء
الكلبُ الذي فيك نام قليلاً
ودمعكَ الذي سالَ من مآقيك تلاشى
وكَبَت كلُّ صرخةٍ كانت لديك
أهالوا الترابَ عليها وداسوها بأقدامهم
حتى تساوت مع الأرض، لم يعد
يراك أحدٌ. رأسُك الذي كان اختفى
النهرَ الذي جرجروك عنه جفّ ماؤه
ولاحَ كمُّ الأفاعي من بعيد وأنت تُرغي
عدتَ اليومَ إذن، ترعى نجماً ساقطاً
تهفو إلى اليد الممدودة، تسعى بكل حيْلٍ
لكي يندبوا الحظ الذي كان لديك، لكي
يشدّوا الخيوط التي قطّعت، لكي يروك من
بعيدٍ وأنت تصفرُ لحنَك ماشياً
تحملُ عصا السدر في يديك، نعم، تلك

عصاك القديمة، تنوي أن تنام حينما
يحينُ وقتُك لتكبُر الأحلامُ فيك،
فيوقظوك من جديد، لتحمل طاقم الأحلام
هذا وتمضي.. تهجو من زمانك وجودك فيه
فكلّ ليلة تنام ليأتيك رعبُ الحياةِ
يأسُها محمولاً بأكياسٍ تُشدُّ إليك
لكي تمضي.

## * عاشقٌ من «الليالي»

أتسمعون الصدى؟ أتسمعون الذي أنّ
صباحاً وناحَ فيما الحمامُ يهدل، يدري
ما حلّ به، فراشه لهبٌ ونومه
خفيف، كان يدري أن الحياة التي كانت
له، لم تعد تريده، يدري أن الصدى
الخافت قد ضاعَ منه، فأسرى به
الحِمامُ وجَدّ في الطريق. يومهُ يلوحُ
كظلمةٍ ويختفي، راحةُ الممدودة تشققت
والظلُّ تقاصرَ حتى اختفى، لم يعد يدري
أين ماعت روحُه وكيف دانت له النهاية
تلاشى لونُه وامحلّ الفضاء حقاً وراحت
روحهُ تطيرُ عاليا، عاليا حتى حلّ من نومه
وعاد نحونا، في حُلّة من سرابه،
إلى التراب عادَ
يلطمُ وجهه كعاشق من «الليالي»، يصيح في
الشارع تائها، تكويه جمرة، لهبٌ
يدفعه صارخاً بنا:
لم تعد هنا الحياة.

## * هنا، كان كلبنا

الحياةَ التي عرفناها، كانت عندنا
خبرُ الذكريات البعيدة، رجعها في الصدى
في اليومَ الحزين، ونحن نطلبُ الثُرى
نرى الليل يكبو، إلى الأحلام يسري
لكن عرفت، حقاً عرفت، رأيت
من سار في الدرب، من مرّ هنا، ظلاً
رمى، وراح أبعد في الذكريات، يخطو
ثم يخطو وينبح ككلبٍ يعوي العابرين
ثم يمدّ ذيله
في الظلّ وينام نومة
الضحى! كان هنا، كلبنا، ثم عاد،
أنفه على الطريق وذيله مستقيم وهو
بكل يُسْر يسير.....
إليك، عندما تأتي القصيدة
الليلَ لا أعرفه إلا ساهراً
في النهارِ أمشي مغمضَ العينين
الروابي العالية قطعتها
دون أن أدري
سرتُ لوحدي غارقاً في الصمت
يدي تلوّح وصوتي رفعته حتماً
بالغناءِ
غير أني كنتُ في مكاني
يدي وقد لوّنها الحبرُ
وجهي حزيناً
خلف غابة الدخان
كلُّ ما كان سيكون حتماً
غير أن النجمة الأخيرة
غابت، فيما الخدْر يسري
جسدي يتحرّك من جديد
لكي أقرأ ما كتبت
أترك كلّ شيء مكانه
وأمضي.

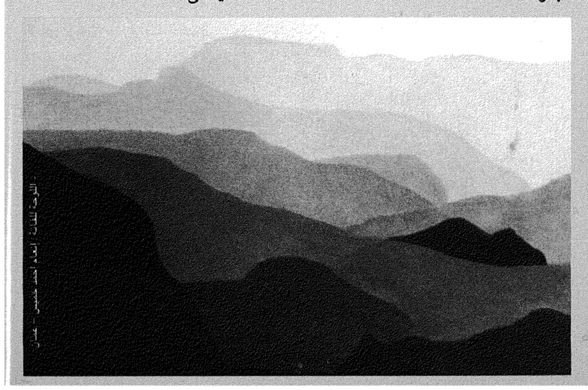
# بخطى المهزومين لن نلتفت إلى الخلف

**طالب المعمري**

**إلى (ريّا)**
**منذ ١٢/٧/٠٠**

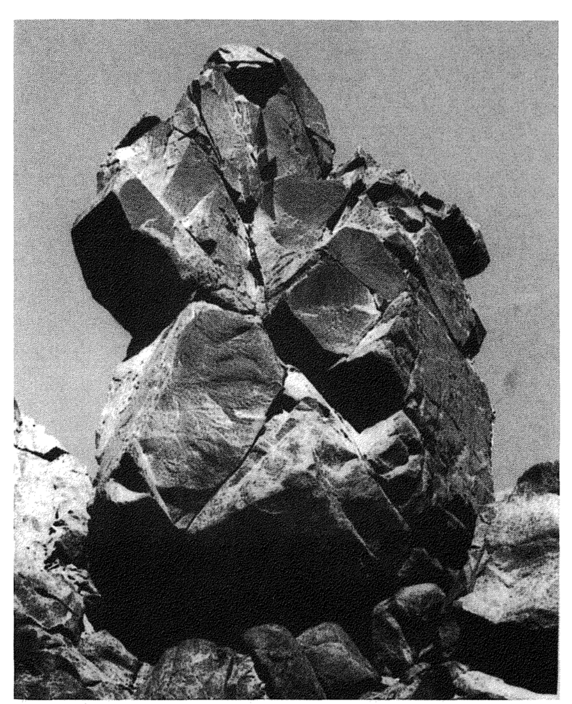
ماذا.. لو تركنا
النهارات كلها
على السرير
نرقب ذبولها بصمت.
نهاراتنا
بين الضحى والضحية
كأن الأمر
لا يعنينا
بين العشية وضحاها.
نهاراتنا

تلك التي اعتدنا
أن نمرغها الوحل
تلك التي تمرغت
أوحالها
وليس أمامها
إلا السوق
والطريق.
ومن فم الهواء
الشمس والغبار
أخذنا ما يطفئ



البطون
بقليل من المعنى.
وإذ لم نجد
القواميس.. القواميس
بثمن بخس
تملأ فمنا بالكلمات
سواء بالتي
تعلقنا بها
عُلقنا
وعُلِّقَتَ
المسامير نفسها
الباب والجدران
الوزن نفسه
النضد والرنين
حتى مع ذلك
لم يلتفت
الحائط إلينا
الذي استقامت عليه
والباب.
لن نصل بالكلمات
أعلى من ريش
عصفور
ولا أمل لنا
أكثر.
السماوات
حوض سباحة
لمن يعوم و لا...
والأرض جافة
وماكرة
لهذا ، كلما
أبصرنا ريشة
لطائر
تذكرنا النسر.
من قال
ان ثمة أملاً لغريق
من سيمنحه قشة
فليُنْجِ نفسَه
سنتركه يتشرّب
الغرق
بحقائق الماء
لأننا نعرف
ان ثمة طيناً
وناراً
رفقة أعداء.
لن نولع
شمعة
حتى لا تكشف
سرنا الفراشات
لن نطلق آهة
أو زفرة
ليس هدفنا
ان نقول شيئا
يعلق على الحيطان
أو
تقرأه بحرص شديد
العيون والمنابر
لن تدمع
عيوننا لوداع
تلويحة
منا ولغيرنا
سنمشي
بخطى المهزومين
ولن نلتفت
إلى الخلف.

# 246



الصورة بعدسة عوض خوار

# أنا وإميلي .. مرايا وظلال

**لينا الطيبي**

شاعرة وكاتبة من سوريا

نائمة في دهليز طويل، الليل يرخي بستائره يوضح المكان بأنشودة غريبة كانت تنبعث من طرف السرير، قمتُ على عجل أنظر الصوت، رأيته كانت أنا تلك هي، ونادتني كي أنهض، فقلتُ لها لم آخذ كفاية العين من الإغماضة، فشدتني وصرختُ بها، كانت هي اميلي، أما هي فكانت أنا، لم أعرف بعد ما الفرق بيننا، أمسكت بي كان وجهي كأنه اقتلع من مكانه ليصيرها.

لا تشبهني أبدا، غير أن لها عينين كعيني وفم مثل فمي، لونها لوني وصوتها هو صوتي، تحدثني بلغتي وتستعمل مفرداتي.

قمتُ إليها في غفلة عن البيت، وعن الناس، أمسكت بيدي وسرنا طويلا.

في كل يوم تأتي باللباس نفسه، لم تبدل ملابسها أبدا، شعرها ينساب على كتفيها وتحدثني فأكتب.

يرسمُ البيت بحديقته الصغيرة ظلالا لعزلة فاتنة، عزلة تشبه عزلة الملكات حينما يذهب عهدهن فيصبحن في المنفى، يعايشن الذكريات قبل أن يقتلهن الموت.

لكن الشِعر يشبه الشجر في تعريه.. يتلفتُ إلى المرآة ليصقلَ نفسه، ليحوز الرضا، ومن غير عين ترى، كان يتجملُ لينام في صندوق خشبي يرقد بين الباب والمرآة.

اليوم وصلتني رسالة من إميلي كانت تقول أن الصباح جميلٌ، وأن نقيق الضفادع في البحيرة الصغيرة يشبه موسيقى الأنفاس المتلاحقة بعد لوعة غياب..

لم أحب الضفادع يوماً.. كان منظرها يثير اشمئزازي.. غير أن إميلي أحبتها وراقبتها، كانت تلتقط بأصابعها نثرات من ماء البحيرة لترش بها الضفادع الصغيرة.

إميلي خلتني أحب الضفادع، هي أمسكتها بأصابعها كما أخبرتني.. غير أني خلتها لزجة وبشعة، هي أمسكتها بحب فلم تشعر إلا بالنبض في كفها ويدها، نبض يشبه قلبا مقتلعا من امرأة تحب.

قالت إميلي:

« لا أحد يعرف هذه الوردة»

ومضت تمسح بأصابعها حبات الندى التي تجمعت طوال الليل.

«فقط النحلة ستفتقدها

فقط الفراشة»

قالت:

«العصفور وحده سيتعجب»

في ورقتها التالية كتبت لي إميلي:

«آه ياوردتي الصغيرة

كم هو هين أن تموتي هكذا».

لكنها أردفت: «هناك سماء أخرى»

في السماء؛ السماء المحملة بألوان قوس قزح كنت أضع كفي على عيني لأرى الضوء من فرجة بين أصابعي، كانت الشمس في غيابها تأخذ بيدي كي أذهب الى البحر، البحر في أجمل لحظة حين تبدأ الشمس في الغرق بمياهه، كأنما حبيبة تهبط لتتوارى في حضن حبيب طال الشوق إليه.

السماء تلك، رمادية أحيانا، بل رمادية خالصة، شاحبة وباكية، أحيانا تضحك ثم تهيم في بحر من ألم غير متناه، كأنها لا تعرف أسرارها، أو كأنما هي عرفتها حتى سكنتها

وأسكنتها فسحة كبيرة منها فما عاد يرى سوى الألم.
السماء برتقالة حزينة، قلتُ لها، فردتْ «هناك سماء أخرى».
«طائر الهزار» قالت إميلي: « كان لدي طير في الخريف»
أردفت: «لكن عندما يقترب الصيف، ويتبرعم الورد الهزار كان يروح».
يسافر الهزار بحثا عن أرض أخرى، أرواحنا أيضا تهيم هناك في منطقة ما، ربما حيث يهاجر، أو ربما بحثا عن سماء محتملة أكثر حناناً.
أو ربما بحثاً عن نهاية وشيكة، السلمون أيضاً يمضي نحو نهايته، مذ يلتقي الحياة يبحر باتجاه موته، بلونه البرتقالي الغريب يمضي نحو الموت كأنما يفسح المجال لأسراب جديدة من أهله لتسطر حيواتها من جديد.
قالت لي إميلي: الوحشة صارت بابا كبيرا يطلّ على الحياة كلها، تحدثت كثيرا عن الوحشة؛ وتحدثت عن نساء كانت تراهن من خلف شباكها الكبير، بل من خلف الستائر الشفافة البيضاء.
أخبرتني أنها لم تعد تحب الشوارع.. وأن قلبها لم يعد يتسع سوى للفراشات والورود الصغيرة التي تمسح عنها في كل صباح بأصابعها حبات الندى.
قالت لي أنها لم تعد ترغب بان يزورها أحد.
صعدت إميلي درجات السلم على مهل.. كانت تصعد والظلال تصعد من خلفها تزيدها طولا وتلاحقها مع كل حركة من حركاتها. كانت تبحث عن قصيدة تتحدث عن لطف الموت.. وقالت لي: الوحشة صارخة هنا.
أمسكت يد إميلي ودلفنا من الباب معا.. وصعدنا، أخبرتها عن الغزلان الكثيرة التي رأيتها في نومي، كانت تجري وتتناحر في ما بينها، قالت لي: «الوحشة هي كل ما في وسعي أن ارى».
سألتها أن تغمض عينيها، فأغمضت وراحت تكتب كلامها على الظلال.. رأيتُ كل شيء في مرآة غرفتي.. حروفها.. كلماتها.. شَعرها.. ورأيتُ قصيدتها.
أمسكتُ بالقلم ورحتُ سريعاً أكتب ما كتبت في إغماضتها، رأيتها تهبط بسرعة أدهشت الظلال التي كانت نائمة.
التفتتْ إلي وظننتُ أن قصيدة طويلة قد بدأت تغزلُ أصابعها.
كان ثمة لغة بيننا تشتد فأتلعثم أمام حروفها مثل طفل صغير بالكاد شاغل النطق، وحينما فتحت النافذة وجدت إميلي تحتل السماء كلها.
حينها أدركت أنني لم أكن أحلم.
فالسماء قبل مجيئ إميلي كانت زرقاء؛ بل سماوية؛ بل شيء يشبه ألوانا مختلطة في صنعة عجائبية، أما الآن فالسماء كلها إميلي.
بحثت عن أصابعها طويلا، وعندما وجدتها مددت أصابعي وأدخلتها غرفتي.
صارت إميلي الآن في منزلي..
وابتدأت الحكاية.

-١-

إميلي تحب عزلتها، تحب الظلال، وأصوات العصافير، وأنا أحب عزلتي، وأحب الظلال وأصوات العصافير، إميلي تحب قوس قزح ومثلها أنا، هي تحب الصباحات التي تتبدل والمساءات التي ترخي بألوان العتمة على كل شيء، وأنا مثلها.
عندما تغادرني كنت ألتقط فرشاة لأرسم وجهها في غيابها، في الحقيقة كان وجهها يملأ المرآة.
كانت ابتسامتها تمتد على طول المرآة فأراها مرارا كأنها تتكرر في كل مرة عشرات المرات.
تهرب مني لتكون معها، تهرب ولا تقول، فقط تغلق الباب على أنفاسها المتصاعدة وتكتب، كنت أسمع حفيف الورق بالرغم من المساحات الواسعة التي كانت تفصل بين غرفتي وغرفتها.
معاً لعبنا لعبة الرسائل.. تكتبُ لي وأكتبُ لها، أمشي في الممر المؤدي الى باب غرفتها وأضع رسالتي من دلف صغير تحت الباب.. رسالة ببطاقة بيضاء مختومة باسمي، وتضع هي رسالتها المكتوبة على ورق أصفر قديم.. أحياناً كانت تكتب لي على علبة لبان قديمة وممزقة ..

في رسالتها التي لم تعد الأولى.. ما عادت إميلي تكتب اسمي، صارت تعرف أنها تتحدث مع شخص واحد لا غير، ويخيل لي أحياناً أنها نسيت من أكون وأن اسمي صار بالنسبة لها عنواناً فقط لتكتب.
كانت تهرب مني مثلما يهرب المرء من ذكريات أليمة؛ لا أكاد أمسكها حتى تفلت.
وصرت حتى أراها أنظر المرآة من زاوية منحرفة تجعلني أراها كأني أرى الظلال.
كنا أنا وإميلي نشرب قهوتنا معا، قالت لي الحليب يذهب بطعم القهوة الحقيقي، الأشياء عندما تكون خالصة تصبح أكثر جمالا، أخبرتها عن الأرق الذي ينتابني طيلة الليل، فقالت : اكتبي، قلت لها: أحيانا أحتاج الشارع، أن أتجمل في المرآة وأخرج، أن أضع كحلا بنيا على رموش عيني، وظلالا خفيفة من أحمر الشفاه، ضحكت إميلي وتذكرنا معا ملابسها الكثيرة التي تقفل عليها باب خزانتها.
تبادلنا الصور..
هي بابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا في حزنها الغامض وبملابس تشبه ما رأيته في الأفلام الأجنبية القديمة، وأنا بلا ابتسامة بل بأحمر شفاه خفيف.
هي وضعت صورتي في مكان يكاد يكون خفيا، أو أنه خيل لي ذلك، وأنا وضعت صورتها في منتصف غرفتي بشكل محاذ للمرآة، فأراها مرتين مرة عندما أنظرها، ومرة عندما أنظر المرآة من زاوية معينة.
إميلي جذابة، وبالرغم من أنها تشعر بالوحشة طيلة الوقت وتغمرني بالحكايا عن وداع السفن ووداع القلب لعشاقه، إلا أنها كانت تفتح لي بابا كبيرا لأرى الدنيا كلها.
قبل أن أعرفها كانت تعيش وحيدة، والآن بالرغم من كل هذه السنوات التي عشنا فيها معا كانت أيضا وحيدة، وحدي أنا كنت أشعر بوجودها طيلة الوقت، ولكنني عندما تحدثت عن إميلي لأمي ضحكت كثيرا ووضعت يدها على رأسي ومسحته بكف رقيق.
كنت أتحدث عن إميلي دائما، أخبر عنها كل من أراه، صرت أظن أحيانا أنها هي أنا، وأن كلماتها المغسولة بصباحات الحديقة الصغيرة لي.

قلت لها: اكتبي.
استدارت ونظرت إليّ مطولا، ثم قالت: أنت التي لا تكتبين.
وعرفت أني خسرت كثيرا، وأن الكلمات التي تذهب لن تعود أبدا.
كنتُ في الحقيقة أكتب كثيراً، أرمي ورقاً كثيراً، سلة مهملاتي كانت ممتلئة دائماً، غير أنني لم أكن أكتب، كان شيء ما يخرج مني ويُكتبُ، يحبِّر الورق بلون غريب، لكن الكلمات لم تكن تعني شيئاً.
خلتُ إميلي قرأت مهملاتي كلها، حيث تتردد كلمة واحدة «أريد أن أكتب»، كتبتُ كثيرا وما كتبتُ شيئا، صار الحرف كأنما جناية من الماضي الذي أحاول أن أتناساه.
أريد أن أكتبُ، قلتُ لها
فردت: في الداخل منك ورق كثير، فيك أيضاً بحرٌ من الكلمات، غير أنك تنصتين أحياناً لصوت الخارج فتفقدين صوت أناك.
قلتُ: غير أن الباب مغلقٌ، والسفن التي ذهبت ظلت غريبة من دوني، لم أرحل سوى الى داخلي، سافرت كثيرا، غير أني ظللت أبدا في مكان واحد لا أحيد عنه، مكان يشبه مدن ماركو بولو صنعته بنفسي وواريته.
المدن في القلب، قالت إميلي
قلتُ: وهي حيث نحلمُ، قالها بطل مسرحية العميان «أنا أرى حيث أحلم»، وأعرف هذا حيث أني أرى مدنا كثيرة لم أزرها أبدا، وربما لا وجود لها في الواقع.
قالت:
الحلم أن تجوزي الماء مثل جندول يعبر بخفة، يشق الماء فيرسم حول أطرافه موجاً صغيراً يمشي في دوران، الحلم أن لا تعودي منه، أن تسكنيه مثل بيت قديم ألفتيه.
أغمضت عيني ورحت أحلم، كان البيت نفسه والزورق نفسه وأشجار إميلي تمشط خصلا من أوراق خضراء امتدت حتى لامست رأسي.
القمر في محله، وعلى الشاشة الصغيرة أنا وعبد الحليم حافظ، كنا قبل هذا قد مثلنا أفلاما كثيرة معا، البطلة دائماً أنا، وهو لم يمثل دورا من غيري، اذا قيل أنه فعل فهذا كذب هم فقط يعتقدون لأنهم لم يروا الحقيقة لم

يشاهدوا الأفلام كما يجب، المخرجون كنت أعرفهم، وباقي طاقم الممثلين، المصورين أيضا وعمال الاستديو، لكني لم أصافح يوما يداً سوى يده.

على الشاشة الكبيرة، الشاشة المضيئة، الشاشة التي تهز أركان القاعة الكبيرة، كنتُ أتحركُ مثل طيف يأتي ويذهب. مثلتُ كثيراً، لكن عبد الحليم كان مريضاً، كانت صفرة شاحبة تظلل وجهه، وعندما نصور لقطات كثيرة كانت حبات من العرق تملأ جبينه فتلتمع، يصرخ المخرج: ستوب، ونعيد منذ البداية، غالباً كنا نصور اللقطة مرة واحدة، ولا نقطع السيناريو أبدا نقدمه كما هو، في الاستديو كان مخرجون آخرون يقيمون ديكوراً واحداً وينهون كل اللقطات الخاصة به ثم يستبدلونه وهكذا، أما معنا نحن فالمخرج كان يصور الفيلم كله مرة واحدة.

على الشاشة الكبيرة، يسمونها الفضية، مثلتُ كثيرا، كنتُ البطلة دائماً، ولم أقبل الخسران، كانت أيضا اميلي تتخفى ورائي مثل ظلي باحثة عنها، عرفتُ كيف أدور أمام الكاميرا، وكيف ألتقطُ في اللحظة الصحيحة، ومثلتُ كثيرا. كنتُ في غرفتي حيث تتنزل الستائر على النوافذ مثل شعاع يغطي على شعاع، فأصبح مع الكاميرا وحدي وآتي بأبطالي. بعضهم كان شقيقاً لي؛ ومنهم من كانت أختاً أو أماً، كانت اميلي أيضاً بلباسها القديم نفسه وبابتسامة تشبه تلك التي علقتها على حائط غرفتي.

كل أفلام عبد الحليم حافظ مثلتها معه، ولم أحب نهاياته الحزينة، غيرتها، بدلت السيناريو كما أرغب، وصرتُ أستمع الى أغنياته وأدون كلماتها على ورقة بيضاء لأحفظها.

**هل تعرفين عبد الحليم حافظ؟ قلت لإميلي**

**– ربما، لا أدري، تختلط عليّ النجوم في اليقظة، قد أعرفه عندما أنام، النجوم التي تسطع تترك حيرتها، فلا نميزها.**

**– يغني من القلب، كأنما الكلمات هو كاتبها، كأنه صانع كل شيء، يغني كأنه لا يغني، كأنما روحه هي التي تطلق أشجانها وأصواتها.**

**– إذن يصل الصوت.**

كان الصوت يصل دائماً، ذاكرة قديمة تغرف من كل شيء، تأكل وتأكل، والصوت يتقارب حتى يصير مثل صلاة في القلب.

ومات عبد الحليم حافظ، لا لم يمت لكنه انتقل الى الأفلام القديمة والحفلات، ومات.

كنت أعرف الموت كثيرا، اختبرته في حياتي كلها، واختبرته عندما كانت إميلي تغيب عني فلا تعود تمسك بيدي.

حين مات جدي لم أكن أعرف كم أنا أحبه، ولما قرأت ما كتبت اكتشفت أن جدي كان حياة كاملة تعيش بي وماتت. كتبت له قصيدة واحدة، ثم وجدته في كثير من قصائدي، كنت عندما أقرأني أراه أمامي على الصفحات البيضاء. وتذكرت قصصه.

كانت عيناه زرقاوان مثل سماء فرحة، وحينما أنام على قصصه كان يتسلل خفية ليستمع الى نشرة الأخبار، فأشعر بالبرد وأناديه.

قلت له:

لسوف يؤجل نومكَ الطويل

قهوة الصباح،

ولن يكون في وسعنا أن نتأمل زرقة عينيك

بينما تغفو وتستيقظ مراراً،

سريركَ سيظلُّ دافئاً

لكن الوسادة لن يبللها رضابكَ.

سنسمع عنك القصص الكثيرة؛

نحن الذين سهرنا المساءات

نستمع إلى حكاياكَ عن العفاريت والقطط والجدات،

ولن تبدلنا الأيام كثيراً

إذ أن حنوك سيظلّ فينا؛

نحن الذين أكلنا مراراً من تعب يديكَ

ومراراً شاغلتنا بأزهار شرفتنا والحبق

ونحن الذين أحببناكَ.

غداً عند الصباح

سيأتي الصباح،

ينشغل الجميع

وتبقى أنتَ في نومكَ
لن يوقظكَ أحد؛
إذ أن المارة
لن يلحظوا خفة العين
وهي تذرف دمعها؛
ولن تكفكفَ أنتَ ما تساقطَ
إذ أن أصابعك تتوضأ بأزرق البرد.
وأتى الصباح، لم يكن جدي في سريره، كان نائما في مكان بعيد ندي ومقفر.
موحش، قالت إميلي.
نعم موحش، موحش فعلا، ينام وحده حتى قصص القطط ظلت تملأ غرفة نومه ولم تذهب معه.
إميلي تحدثت طويلا عن الموت
قالت:
«لأنه ليس في وسعي أن أقف للموت
بلطف توقف لي،
العربة حملتنا – نحن والخلود، وحسب
على مهل قادنا، هو العارف أن لا عجلة
ولدماثته – تعبي وراحتي أيضا تركتهما جانبا»
قالت إملي:
«عبرنا المدرسة، حيث اجتهد أطفال.
ومع فرص – في الجرس –
عبرنا حقول القمح المستشرفة
وعبرنا الشمس في المغيب.
أو، ربما، عبرنا هو
الندى أرعشني وجمدني
لأن خيطا واهيا خاط شالي وعباءتي من حرير».
كنتُ أنظرها، أسكب كلماتها في أذني، وأكملت:
«تمهلنا قبل منزل
بدا انتفاخا في اليابسة–
السطح يكاد لا يُرى–
الأفريز على الأرض»
مذاك قالت إميلي:
«مذاك – مر دهر– بيد أن الشعور رآه أقصر من يوم
بادئا ظننت رؤوس الجياد تواجه الأبدية»
خفتُ الموت وأحببته، كتبتُ عنه كثيرا، تأملته، كنت مراراً أردته لأبدأ من جديد حياتي التي عبرتني، قلتُ:
الحب عندما يصبح في طي النسيان يموت، تتسارع خطوته وينتحر، أغمضت إميلي عينيها ورأيت ما رأت.
اذا رحل الحب مات، لكن قد يولد حب جديد، يسكب أباريقه في سكون الليل فنستيقظ له.
ألم تقولي: «هناك سماء أخرى»
لم أقفلت السماء؟ سألتها:
«بل فتحتها»
صمتت طويلا ثم أردفت:
أنت تعرفين هذا، تجلسين وحدك، الحبر وحده ينهض بين اصابعك، تحتضنين الذكريات مثل طفل صغير، وتغوصين، تعيدين ابتكار الكون كله في منزلك الصغير، وتقتربين من النافذة قليلا من أجل نور واه لشمس متقطعة.
أخذت بيدي ونمنا في عزلة البيت.
كان كل شيء يتفتح مسرعا، الذاكرة، الحب، الألم والشوق، كان كل شيء يأتي والخدر يأخذ به.
لم يعدْ من شيء، صار الفراغ حلقة كبيرة، نفتح أعيننا على لا شيئ، ونغرق برؤوسنا في الوسائد، فنرى الآخر.
الآخر فينا، طيب مثل أم حنون يمسح عن جباهنا ألم البارحة، هو يجلس في الداخل منا، يتوسدنا ويتمدد، لكنه معنا.
لم أره قط عندما أكون بصحبة إميلي، كنت أراه عندما أكون وحدي، يأتي مسرعا كالظلال فأراه وأحدثه وأعرف أني أحببته، صرتُ أدمنه مثل ذاكرة لا تنام.
هو أختي، قلت.
هو أنتِ، قالت إميلي، أنت اذ ترهفين السمع، اذ تتخففين من كل خارج، اذ تنصتين له، وأُنْصِتُ.
أعطاني كل شيء ومنحني حبا كبيرا.
ونمتُ طويلا.
يشبه الحب في لذته، يأخذني الى عالم آخر، بشره طيبون، وفيه كثير من زهر يتفتح، ويظل يتفتح كأنما لا يذبل، ولا يموت أبدا.

مثل ظل كثيف، مثل نهار يمتد، مثل حياة أخرى في هدأة، مثل كل شيء.
معاً كنا نأخذ الأشياء كلها، نجتمع في العالم.
«الروح تختار مجتمعها ثم تقفل الباب» قالت إميلي وأقفلت الباب.
أذهب الى الصحيفة وأعود منها فأنفض من رأسي كل ما عداي، غبار اليوم، غبار الناس، غبار الشوارع، وغبار الآخر، الآخر الآخر الذي ليس هو أنا. أنفض كل هذا وأذهب الى غرفتي، الغرفة الموازية لغرفتها، أجلس وحيدة مع مجتمعي، كلنا معا، نعيد صياغة العالم، نلبسه أثوابا جديدة، ونحلم.
نعم، نحلم، حلمنا بالعصافير، وحلمنا بالفراشات، وحلمنا بأصابعنا تنتشلنا وتأخذنا بعيدا.
كانت السماء أقرب الى قطار طويل، جلسنا فيه، كلنا، كنا نخيط ثوبا طويلا، واحدنا يعطيه للآخر، نزينه بألوان هادئة، ونستقر على أن نأكل معا.
كان ماركو بولو وهو يقص رحلاته على قبلاي خان أيضا يرسم لنا مدناً كبيرة فنأخذها الى نومنا وننام على عجل قبل أن تذهب المدن، وقبل أن ينام أصحابها، كنا نسبقهم الى النوم خشية أن يحلموا قبلنا.
وكنا نحلم بأعين مفتوحة.

-٢-

«شعرتُ بجنازة في رأسي،
ومفجوعين في رواح ومجيئ
ظلوا يمشون - يمشون
حتى بدا الحسّ يتلاشى
وعندما أجلس الجميع
مراسم كالطبل
راحت تقرع - تقرع إلى أن أدرك
ذاكرتي الخدر
وفي ما بعد، سمعتهم يرفعون صندوقا
وصرير عبر روحي
بجزماتهم نفسها المتقدمة، ثانية،
ثم خلاء راح يقرع جرس الموت
كأن الأقدار كلها جرس
وكائنات، انما أذُن،
وأنا، وهدأة، وبعض حطام غريب
بقايا سفينة، متوحدة، هنا-
ثم لاطة، انكسرت، لسبب
وهويت إلى الأسفل، والأسفل-
وأصبت العالم في كل غطسة
-إذن أكملت المعرفة-»
كنت خائفة؟ سألتها
أبدا.
أنا لم أخف، رأيت كل شيء هنا.
وأغمضت عيني لأرى.
علمتني إميلي أن أغمض كثيرا حتى يكون العالم كله في مرأى نظري. أن اعيش اليوم متكررا في صور كثيرة، وكنتُ متى نمتُ تفتحت ظلالها عند وسادتي وراحت تحدثني.
أنت أميرة الظلال، قلتُ
- بل مجرد امرأة تحبُ
- غير أنك قتلت الحب مرارا
- لم أقتل أحدا
- «لكن هناك سماء أخرى»
- اذا نولد حتى لو كنا وحيدين تحت ظلالها
- حدثيني عنه، قلتُ لها
- ليس كثيراً عليّ، غير أنه لم يكن لي.
- وذهب؟
- مثل موجة علت وعلت حتى تساقطت فتلاشت
- ألم يبق منها شيئا؟
- بل كل شيء لأن عين الكاميرا ألتقطتها وهي في أعلى صعودها.
- اذن ظلت معك؟
- بل أمامي، علقتها على الحائط وحفظتها لكثرة ما نظرت إليها. كتبتها.
- هل يموت الحب؟
- بل يذهب في مكان قصي من القلب، وما يلبث أن يعود كلما نبشنا القلب.

# نصوص بلا شيء

صموئيل بيكت

ترجمة : حسونة المصباحي

روائي ومترجم من تونس

I

فجأة، لا، من فرط ما، من فرط ما، لم أعد أتحمل، ولم أتمكن من أن أواصل. أحدهم يقول، لا يمكنك البقاء هناك. لا يمكنني البقاء هناك، ولا يمكنني أن أواصل. سوف أصف المكان غير أن هذا ليس مهما. القمة المسطحة جدا لجبل، لا لهضبة، ولكنها جد وحشية، جد وحشية بما فيه الكفاية. طين، خلنج إلى حد الركبة، مسارب غنم لا تكاد ترى، تقشرات عميقة. وفي واحدة من تلك الحفر التي تكونت بفعل التقشر، كنت ممددا، في منجى من الريح. بانوراما جميلة لولا الضباب الذي يريد كل شيء، الأودية، والبحيرات، والسهل والبحر. كيف لي أن أواصل. كان عليّ ألا أبدأ لو لم يكن علي أن أبدأ. واحد يقول، ربما يكون الشخص ذاته، لماذا جئت ؟ كان علي أن أظل في ركني، في الدفء، مكتفيا بالقليل وفي مأمن من كل شيء. لم أكن أستطيع. ركني سوف أصفه، لا لا يمكنني أن أفعل ذلك. بكل بساطة، لم أعد قادرا على شيء. هذا يقال. أقول للجسد هيا انهض، وأحس بالجهد الذي يقوم به لكي يطيع مثل جواد عجوز يسقط في الشارع، الجهد الذي بذله، الذي لا يزال يبذله قبل أن يعدل عن ذلك تماما. أقول للرأس، دعه وشأنه، ابق هادئا، ويكف عن التنفس، ثم يلهث كأجمل ما يكون اللهاث. أنا بعيد عن كل هذه المسائل، وكان علي ألا أهتم بها، فأنا لست بحاجة إلى شيء، ولست بحاجة إلى أن أذهب أبعد، أو أن أظل حيث أنا. كل هذا لا يعنيني حقا. وكان علي ألا أهتم بالجسد وبالرأس، وأن أدعهما يتدبران أمرهما، أن أدعهما يكفان، لا أستطيع، كان علي أنا أن أكف. آه نعم، كما لو أننا أكثر من واحد، وكلنا مصابون بالصمم، ليس حتى ذلك، ومتوحدون إلى آخر لحظة في الحياة. ويقول آخر، أو هو نفسه، أو الأوّل، لهم نفس الأصوات، ونفس الأفكار، كان عليك أن تبقى في بيتك. في بيتي. بيتي. بدون ضباب، وبعينين في صحّة جيّدة، يمكنني أن أراه من بعيد. الأمر لا يتعلق بتعب، أنا لست متعبا فقط، بالرغم من الصعود. وليس لأني أريد أن أظل هنا. لقد سمعت، من المحتمل أن أكون قد سمعت حديثا عن البحر، البحر هناك بدون الرصاص المطرّق، والمسهل الذي يقال أنه من ذهب والذي يتغنى به من حين لآخر، الواديان المزدوجان، البحيرات المجمدة، ودخان العاصمة، وليس لنا غير هذا في الفم. وفي الحقيقة من هم هؤلاء الناس؟ هل هم تبعوني، سبقوني، رافقوني؟ أنا في الحفر التي حفرتها القرون، قرون من الطقس السيء، وممدّدا ووجهي إلى أرض مسمرّة حيث يتعفن ماء زعفراني شرب ببطء. إنهم هناك في الأعلى يحيطون بي من كل جهة تماما كما في المقبرة. لا أستطيع أن أرفع بصري إليهم، مع الأسف. ولا يمكنني أن أرى وجوههم، وربّما أرجلهم الغائصة في السرخس، هل هم يرونني ! وماذا باستطاعتهم أن يروا منيّ ؟ ربما ليس هناك بشر واحد. وربما يكونون قد انصرفوا متقززين ومثبطي الهمّة. أتنصّت. نفس الأفكار أسمع. أعني نفس الأفكار التي أسمعها دائما بفضول. في الوادي تتألق الشمس، وهناك في الأعلى، السماء الشعثاء. منذ متى وأنا هنا؟ يا له من سؤال. لقد ألقيته على نفسي أحيانا. وأحيانا تمكنت من الإجابة عليه، ساعة، شهران، سنة، مائة سنة، حسب ما أسمعه من هنا، من نفسي، من كائن، وفي داخلي لم أذهب مطلقا للبحث عن أشياء خارقة، وفي داخلي لم أتنوّع كثيرا، إذ أنه ليس غير هنا التي يبدو أنها تتنوّع. أو أني كنت أقول، إنني منذ وقت ليس بطويل، لم يكن باستطاعتي أن أصمد. أسمع طيور الكروان، وهذا يعني أن النهار يتهاوى، وأن الليل ينزل، ذلك أن طيور الكروان هي هكذا تصوّت حين يقترب الليل، بعد أن تكون قد صمتت طوال الظهيرة. هكذا الأمر هو هكذا الأمر عند هذه الكائنات الوحشية، والتي لها حياة قصيرة مقارنة

بحياتي. وهذا السؤال الآخر الذي يعرفني جيدًا هو أيضا، لماذا جاء وهو الذي دونما جواب بحيث أني أجبت لكي أغيّر، أو، ليس أنا، أو أنها الصدفة، أو لكي أرى، أو أخيرا لأنها سنوات النار الكبيرة، إنه الحظ، وأنا أحسّه يأتي، فليأت، لن يباغتني. ضجيج يملأ الدنيا. تراب أسود مشبع عليه أن يشرب ويشرب، موجة صاخبة من السرخس الضخم، خليج عند مهاوي الهدوء هناك حيث تغرق الريح، وحياتي ولوازمها المبتذلة والقديمة، لكي أرى، لكي أغيّر، لا، لقد رأيت، لقد رأيت إلى حدّ الإصابة بالرمص، حدث الضرر، ذات يوم وأنا أخرج متبعا ساقي المعدّتين للذهاب، المعدتين للقيام بخطوات، واللتين تركتهما تذهبان، واللتين جرّتاني حتى هذا المكان. لهذا السبب أنا أتيت. وما أقوم به، أساسي، أهمس، قائلا لنفسي بكلمات كما لو أنها صنعت من الدخان، ليس باستطاعتي أن أظل هنا، وليس باستطاعتي أن أنطلق، ولنر ما يحدث بعد ذلك. وكإحساس؟ يا إلهي، لا يمكنني أن أشتكي، إنه هو، ولكن بالكتمان، كما لو تحت الثلج، دون الحرارة، دون النوم، أتبعها جيدًا، كل الأصوات وكل الأجزاء، أتبعها جيدًا إلى حدّ ما، البرد يداهمني، الرطوبة أيضا، هذا ما أتصوّر أخيرا، أنا بعيد. الروماتيزم على أيّة حال، لا أفكر فيه أبدا، إنه لا يعذبني أكثر ممّا كان يعذبني لمّا يعذب أمّي. عين صابرة وثابتة على هذا الرأس الوحشي لعقاب، عين وفيّة، هذه ساعتها، ربّما هذه هي ساعتها. أنا هناك في الأعلى، وأنا هنا، ومثلما أنا أرى نفسي، متمرغا في التراب، مغمض العينين، وأذني كمحجمة على التراب الذي يمصّ. نحن متفقون. كلنّا متفقون في الواقع منذ زمن بعيد. نحن نحب بعضنا بعضا. ونحن نشتكي جيدًا، ولكن ها نحن لا نستطيع شيئا. وما يمكن تأكيده هو أنه بعد ساعة، سيفوت الأوان، بعد نصف ساعة سيحل الليل، ثم ليس مؤكدا، ماذا إذن، وما الذي هو غير مؤكد، من المؤكد أن الليل يمنع ما لا به يسمح النهار، للذين يعرفون كيف يستميلون، والذين يريدون أن يستمالوا، والذين يقدرون على ذلك، والذين ما زالوا قادرين أن يحاولوا. سينقشع الضباب، أنا أعرف ذلك، حتى لو أنني حاولت أن أسهو، وستبرد الريح، عند حلول الليل، وفوق الجبل ستكون السماء الليلية بأنوارها وبدبّيها الأكبر والأصغر اللذين

يهديانى، مرّة أخرى، يهديان خطواتي، فلننتظر الليل. كل شيء يختلط ببعضه البعض، الأوقات، في البداية كنت هنا فقط، والآن ها أنا هنا طوال الوقت، وبعد حين لن أكون هنا، مجهدا نفسي عند منتصف المنحدر، أو في منابت السرخس هناك عند جنبات الغابة، إنها أرزيات، أنا لا أحاول أن أفهم، ولن أحاول أبدا أن أفهم، هذا يقال، في هذه اللحظة أنا هناك، ومنذ أمد طويل، وإلى الأبد.مستقبلا لن أخاف مطلقا من الكلمات الكبيرة. إنها ليست كبيرة. وأنا لا أتذكر أني جئت، وأنه لا يمكنني أن أنطلق البتّة، عالمي الصغير هذا، عيناي مغمضتان، وأنا أحس الدبال على خدّي رطبا وخشنا، سقطت قبعتي، لم تسقط بعيدا، أو أن الريح هي التي حملتها بعيدا، لقد كنت حريصا عليها. مرّة البحر، ومرّة الجبل، وأحيانا كانت الغابة، المدينة، السهل أيضا، لقد لمست السهل أيضا، وتركت نفسي شبه ميّت في كل الأركان، من الجوع، والشيخوخة، مقتولا، غريقا، ثم ودونما سبب، أحيانا دونما سبب، ميّتا من القلق، إنها تنعش التنهيدة الأخيرة، وغرف موتي الجميل حينئذ، في الفراش، منهارا تحت بيتي، ومهمهما طوال الوقت بنفس الكلام، بنفس القصص، بنفس الأسئلة والأجوبة. طفل ساذج، يكفي، في أقصى عالمي، عالم الجهلة، ليس هناك أبدا لعنة ليست جدّ ساذجة، أو أنني أنسى. نعم، إلى النهاية، بصوت خافت، تهدهدني، ترافقني، ودائما منتبهة، منتبهة إلى القصص القديمة، تماما مثلما كان أبي يجلسني على ركبتيه ويقرأ لي قصّة «جو بريم» أو «بريم»، ابن حارس المنار، ليلة بعد ليلة طوال الشتاء. كانت حكاية، حكاية للأطفال، تدور أحداثها فوق صخرة وسط العاصفة، وكانت الأم قد ماتت، والنوارس تأتي لكي تصطدم بالمنارة، وألقى «جو» نفسه في الماء، هذا كل ما أذكر بين أسنانه سكين، وأدّى ما كان ضروريا أن يؤديه، ثم عاد، هذا كل ما أتذكر هذا المساء، القصّة تنتهي نهاية جميلة، تبدأ بداية سيئة، وتنتهي نهاية جميلة، كل ليلة، قصّة للأطفال. نعم، كنت أبي، وكنت ولدي، وألقيت أسئلة على نفسي، ثم أجبت عليها حسب ما سمحت به إمكانياتي، لقد سمعت القصّة ليلة بعد ليلة، نفس القصّة التي أنا حفظتها عن ظهر قلب دون أن أؤمن بما فيها، أو أننا كنا نسير متشابكي الأيدي، صامتين، غارقين في عوالمنا، كل

واحد في عوالمه، والأيادي منسية، الواحدة في الأخرى، بهذه الطريقة تماسكت حتى هذه اللحظة، وحتى هذه الليلة، يبدو أن الأمور على ما يرام، أن أحتضن نفسي، وأمسك نفسي بيدي، دونما كثير من الحنان، ولكن بوفاء، بوفاء. لننم تحت اللمبة، متلاحمين، من كثرة ما تكلّمنا، من كثرة ما سمعنا، من كثرة ما أجهدنا أنفسنا، من كثرة ما لعبنا.

II

هناك في الأعلى الضوء، والعناصر، نوع من الضوء، كاف لكي نرى، الأحياء يتوجهون إلى أهدافهم، ليس بصعوبة كبيرة، يحاذرون بعضهم بعضا، يتّحدون، يتجنبون العوائق، ليس بصعوبة كبيرة، يبحثون بنظراتهم، يغمضون أعينهم، موقوفين، دون أن يتوقفوا، وسط العناصر، وسط الأحياء. إلاّ إذا ما كان ذلك قد تغيّر، إلاّ إذا ما كان ذلك قد توقّف. أكيد أن الأشياء التي لا تزال أيضا هناك، بالية أكثر من قبل وأقل حجما، وكثير منها في نفس المكان تماما مثلما كانت في زمن لا مبالاتها. هنا كوخ آخر بسرعة أصبح غير صالح للسكن، ولا بدّ من مغادرته. نحن هناك، حيثما سوف نكون، سيكون غير صالح للسكن، هذه هي الحقيقة. اذن الرحيل، لا، البقاء بالأحرى. إذ أنه إلى أين يمكن الذهاب الآن، بعد هذا الاستقرار! العودة إلى الأعلى! هناك حدود لكل شيء على أية حال. في مثل هذا النوع من الضوء. رؤية الشواطئ من جديد، والبقاء إلى حدّ هذا الوقت بين البحر والشواطئ الصخرية، وإلقاء النفس ذات اليمين وذات الشمال، الرأس بين الكتفين، واليدان على الأذنين، بسرعة، برينا، مريبا ضارا. البحث، عن نور الليل، المفرط، عن حاجة بمستوى العرض، ثم الاختباء مخفقا وخائبا عند السحر، عند طلوع النهار الجديد. رؤية السيّدة «كالفي» من جديد، وهي تفرز الأوساخ قبل مرور جامعي الزبالة. السيّدة «كالفي». لا بدّ أنها لا تزال هناك. بصحبة كلبها وعربتها. هل هناك ما هو أكثر احتمالا. هي تتحدث إلى نفسها بصوت خافت، وتتذمر، وتدمدم، يا رئيسي، يا أميري. هي تحمل نوعا من المذراة. والكلب يتبختر، ويتشبث بقوائمه بصناديق الزبالة، ومثلها يتطفل. وهو يزعجها غير أنها تغض الطرف وتتركه يفعل ما يريد، قائلة، أيها الحيوان القذر هذه ذكرى جميلة. السيّدة «كالفي». هي تعلم ما كانت تريد، وربما ما كانت تريد، ثم الجمال، القوّة، الذكاء، اليوم، كلّ يوم، الفعل، الشعر، حسب الاختيار، للجميع. لو كانت هناك فقط وسيلة لكي لا نعرف ذلك أبدا. يا له من خطأ فادح أن يكون الإنسان قد تألم تحت هذا الضوء البائس. إنه لم يكن يظهر شيء، أي شيء مخيف ولا شيء كان يظهر تحته، ولو كان هناك شيء مهم، لكان انطفأ والآن هنا، ما هو الذي الآن هنا، لحظة ضخمة، تماما مثلما في الجنّة، والفكر بطيء، بطيء يكاد يكون متوقفا. ومع ذلك هناك تغيّر، شيء ما يتغيّر، ربمّا يكون في الرأس، في الرأس الدمية التي تبلى ببطء. إذا ما نحن في مرّات معينّة كنا في رأس، فإن الدنيا ستتعتم كما في الرأس قبل أن يداهمه الدود. سجن مؤبد من العاج. الكلمات أيضا، بطيئة، بطيئة، والفعل يموت قبل أن يصل إلى الفعل، الكلمات أيضا تتوقف. أفضل إذا من زمن الهذر! هذا هو، هذا هو الجانب الجيّد. وغياب الآخرين، أليس شيئا مهمّا؟ ياه، الآخرون، لا يوجد الآخرون، وهذا لم يكن يزعج أحدا. وبالأحرى لا بدّ أن يكون هناك آخرون، آخرون آخرون، لا مرئيون، بكم، غير أنه لا أهميّة لذلك. ومع ذلك كان لا بدّ من الاختفاء، ومن السير بحذر بمحاذاة جدرانهم، تلك هي الحقيقة، ثمّة نقص هنا، ناقصة المشتقات، هنا الشرّ، ياه، هذا كان سيقال هناك في الأعلى، لزقة خردل حيّة. ما دامت الكلمات تأتي، فإنه سوف لن يتغيّر شيء. هذه هي الكلمات القديمة التي لا تزال تطلق. الكلام، ليس هناك غير الكلام، الكلام، الكلام، إفراغ النفس في الكلام، هنا، مثلما كان هناك أبدا. غير أنها تجف، الكلمات، وكل شيء يتغيّر، وهي تأتي بصعوبة، وسيئة، سيئة. أو أنه الخوف من الوصول إلى آخرها، وأخذ حصتنا منها قبل النهاية، لا، لأن النهاية سوف تكون هناك، نهاية حصتنا منها ليست مؤكدة، أن نكون بحاجة إلى التأوه، وألا نستطيع ذلك، أي، الأفضل أن نقلل من النفقات، وأن نترصّد الاحتضار الجميل، إنه خادع، نحن نظن أننا بلغناه، ونأخذ في الصراخ، والولولة، ثم نحيا، من جديد، ولولات مفيدة، الأفضل أن نصمت، إنها الطريقة الوحيدة، إذا ما نحن رغبنا في أن نموت، لا صامتين وإنما مقرقعين بلعنات مكبوتة، منفجرين في صمت كل شيء محتمل بعد

ذلك. ليس الموت، ليس القبر، لا ليس ذلك البتّة، لا يمكن أن يكون القبر، لأن ذلك ربما سيكون أقوى من اللازم. هناك في الأعلى ربما يكون الصيف، ربّما يكون الأحد، أحد من آحاد الصيف. السيد «جولي» في برج الحصار، لقد أصعد الساعة من جديد، وها هو الآن يدق النواقيس. السيد «جولي». لم يكن له غير ساق ونصف. ذات أحد. كان لا بدّ ألاّ يخرج. الطرقات كانت سوداء، الطرقات الصديقة في أغلب الأحيان. هنا على الأقل ليس هناك شيء من كل هذا، ليست المسألة مسألة خالق، وأما بالنسبة للطبيعة، فإن الأمور تبدو غامضة. الجاف، محتمل، أو السائل، أو الوحل تماما مثلما قبل الحياة. هل هو الهواء، الذي بفضله يتمّ الخنق إلى حدّ الآن. عاليا أحيانا، محتمل، طريقة من طرق الهواء. ما الذي حدث بالضبط، بالضبط، آه أيتها الضحكة القديمة الصفراء، ومع ذلك لا، تخلّص جيّد، هذا لم يكن أبدا طريفا. لا، ولكن ذكرى أخيرة، آخر ذكرى، بإمكانها أن تساعد، على التوقف مرّة أخرى. «بيارس»، يدفع ثيرانه عبر السهل، لا، ذلك انه في آخر الثلم، رفع بصره، إلى السماء، وذلك قبل أن يعود على أعقابه، وقال، لقد انتهى الطقس الجميل. وها، بالفعل، الثلج بعد ذلك بقليل. يعني أن الليل كان أسود، وقد نزل أخيرا، ولكن لا، بالرغم من أن السماء كانت متوارية. كان الطريق المؤدي إلى المخبأ طويلا خلال الحقول، متعرّجا، ولا بدّ أنه لا يزال كذلك إلى حدّ هذا الوقت. وعند وصوله إلى الشاطئ الصخري، ألقى بنفسه، بإمكاننا أن نقول انه فعل ذلك بجنون، ولكن لا، لقد فعل ذلك بمكر، مثل عنز، عبر تعرّجات سريعة باتجاه رمل الشاطئ. أبدا لم يسبق للبحر أن هدر من بعيد بمثل تلك الطريقة، البحر تحت الثلج، بالرغم من أن أفعال التفضيل لم تعد تملك ما يغري أو ما يثير. لم يكن اليوم مثمرا، تماما مثلما يقرره الفصل، فصل الكراث× الأخير. ومع ذلك كان الرجوع، ليس مهما الرجوع إلى أين، الرجوع ما عدا أن العودة منه مستحيلة. ما الذي حدث ؟ لقاء؟ بان !؟. لا. عند مستوى ضيعة الاخوان «غراف» محطة صغيرة، تجاه النافذة المضاءة، نور أحمر، بعيدا هناك، والليل، والشتاء، إنه العقاب، من المحتمل أن يكون هو العقاب. هذا هو. لقد تمّ، وهو ينتهي هنا، وأنا أنتهي هنا. ذكرى بعيدة، بعيدة عن الأخريات، محتمل، ما زال يبدو علينا النشاط. مؤسفا أن يكون الأمل قد مات. لا. كم كنا نأمل هناك، في الأعلى، من وقت لآخر. وكم كان هناك تنوع واختلاف في آمالنا.

III

دع، سأقول، دع عنك كل هذا. ليس مهما من الذي يتكلم سوف تكون هناك بداية، وسأكون أنا، لن أكون أنا، سوف أكون هنا، كما لو أني بعيد، لن أكون أنا، وسوف لن أقول شيئا. ستكون هناك حكاية، واحد سوف يحاول أني يحكي حكاية. نعم، جلبة من التكذيب والتفنيد، كل شيء خاطئ، ليس هناك أحد، هذا مفهوم، ليس هناك أحد، ضجة من الجمل، علينا أن نكون مغفلين، مغفلي الزمن، كل الأزمنة، بانتظار أن يمر ما يحدث الآن، أن يمر كل شيء، وأن تسكت كل الأصوات، ليست غير أصوات، غير أكاذيب. هنا، الانطلاق من هنا والذهاب إلى مكان آخر، أو البقاء هنا، ولكن لا بد من جسد، مثلما هو الأمر في الزمن القديم، لا أقول لا، لن أقول لا، وكأني جسد، جسد يتحرك، إلى الأمام، إلى الخلف، ويصعد، وينزل، حسب المقتضيات. بعدد من الأعضاء تسمح لي بأن أعيش مرّة أخرى، بأن أصمد، فترة قصيرة، اسمي هذا الحياة، وأقول انه أنا، سوف أقف، وسوف لن أفكر، سأكون جدّ مشغول، لن أفكر في ما إذا كان باستطاعتي أن أقف، وفيما إذا كان بمقدوري أن أظل واقفا، وفيما إذا كان بإمكاني أن أغير مكاني، وأن أتحمل الوضع، وأن أصل إلى اليوم التالي، وإلى الأسبوع القادم، يكفي، ثمانية أيام تكفي ثمانية أيام في الربيع تنعش وتحيي. يكفي أن تبتغي، وأنا سوف أبتغي، أبتغي جسدا، ابتغي رأسا، قليلا من القوّة، قليلا من الشجاعة، سوف أبدا، ثمانية أيام تمر بسرعة، ثم الرجوع، هذا المكان الذي لا يمكن اقتلاعه، بعيدا عن الأيام، الأيام البعيدة، هذا لا يمكن أن يتم وهو بمفرده. ولماذا، على كل حال، لا لا، دع، لا تبدأ من جديد، لا تسمع كل شيء. لا تقل كل شيء، كل شيء قديم، كل شيء تقرّر. ها أنت على قدم ثابتة، أنا الذي أقول ذلك، وأقسم أنك كذلك، حرك يديك، جسّ قمّة رأسك، هناك العقل، بدونه لا..لا أبدا ! وبعد ذلك البقية الباقية، الأعضاء السفلى، لا بدّ منها، وقل كيف أنت، قله تخمينا، أيّ صنف من الرجال، لا بد من

رجل، أو إمرأة، ألمس هناك ما بين فخذيك، لست بحاجة إلى جمال، ولا إلى قوّة، ثمانية أيام تمرّ بسرعة، لن تحبّ، لا تخف. لا، ليس هكذا، جدّ سريع، لقد أرعبت نفسي. ثم لكي نبدأ يكفي من الاختلاج، لن تقتل، آ. لا، ولن تحبّ ولن تقتل، بإمكانك أن تصاب بنفس الانهيار العصبي الحاد الذي أصاب «غوبي»، سوف تحس وكأنك في بيتك وسأنتظرك هنا، هادئا، هادئا لك أنت، لا، أنا وحيد، وحيد أنا، أنا الذي أذهب، هذه المرّة أنا الذي أذهب. أنا أعلم ماذا سأفعل، سأكون رجلا، لا بدّ، نوعا من الرجل، طفلا مسنّا، وستكون لي مربيّة، وستحبني، وستعطيني يدها، لكي نجتاز الشارع، ثم تتركها عندما نصل إلى الرصيف. وسأتماسك، سأنتحي ركنا وأمشط لحيتي، حتى تصبح ناعمة، وحتى أكون جميلا، أكثر جمالا بمقدار قليل، لو تمّ ذلك بهذه الطريقة. ستقول لي، تعال يا مسيحي، لقد حان وقت العودة.. لن تكون لي مسؤوليات، ستكون لها كل المسؤولية، ستسمّى «ناني»، وسأناديها «ناني»، لو كان ذلك قد تمّ بهذه الطريقة. تعال يا أرنبي، إنها ساعة الحليب. من الذي علمني كل ما اعرف، أنا بمفردي، عندما كنت لا أزال أتيه، وقد استنتجت كل شيء من الطبيعة، بمساعدة الكل في واحد، أنا اعرف أنه ليس كذلك، ولكن ها قد فات الأوان، ولم يعد من الممكن أن نرفضه، والمعارف هاهي، تلمع الواحدة بعد الأخرى، قريبة وبعيدة، ترف على الهاوية، متواطئات. دع، لابد من الذهاب، لابدّ من أن نقول ذلك على أية حال، إنها اللحظة المناسبة، ولسنا ندري لماذا. ماذا يمكن أن يقع إذا ما قلنا هنا أو في مكان آخر، ثابتين أو قابلين للحركة، بدون شكل أو مستطيل مثل الرجال، دونما ضوء أو في ضوء السماء، أنا لا أعرف، يبدو كما لو أنه حساب، هذا لا يمكن أن يتم وهو بمفرده. إذا ما بدأت من جديد، ومن هناك حيث انطفأ كل شيء، لا، لن يثمر ذلك أيّة نتيجة، وأبدا لم يثمر أية نتيجة، الذاكرة نفسها انطفأت بسبب ذلك، شعلة كبيرة ثم السواد، تشنج هائل ثم ثقل أكثر ولا فضاء يمكن أن يعبر، لست أدري. حاولت أن أسقط نفسي من فوق الشاطئ الصخري في الشارع بين الفانين، غير أن ذلك لم يثمر عن أية نتيجة، ولذا عدلت عن كل شيء. أن أسير من جديد في نفس الطريق الذي ألقاني هنا، قبل أن أسير فيه في الاتجاه المعاكس، أو أن أذهب أبعد، هذه نصيحة حكيمة. هذا لكي لا أتحرك مطلقا في المستقبل، وحتى أظل أعاني هنا حتى آخر الزمن، هامسا، كل عشرة قرون، لست أنا، ليس صحيحا، لست أنا، أنا بعيد. لا لا أنا سأتحدث عن المستقبل، وسأتحدث إلى المستقبل، وسأتحدث في المستقبل، تماما مثلما كنت أقول، في الليل، إذا سأضع ربطة عنقي الزرقاء المزينة بالنجوم، والتي كنت قد وضعتها الليلة الفائتة. بسرعة بسرعة قبل الانفجار بالبكاء. سيكون لي صديق من طبقتي، وبلد، ومجنّد قديم. وسوف نعيش حملاتنا مقارنين خدوشنا. بسرعة، بسرعة. كان مجنّدا في البحريّة، ربّما تحت قيادة «جاليكو» عندما كنت أنا أقنص الغازي بقربينتي من وراء برميل «غيناس»*. لم تعد لنا الآن قربينات، هذا هو الأمر، وليس حتى إلى أمد بعيد، انه آخر شتاء لنا، هللويا. ونحن نتساءل عن أي شيء سوف يقضي علينا في آخر الأمر. هو سيقضي بسبب السل، وأنا بسبب البروستات. وكل واحد منا يشتهي ما عند الآخر. هو يشتهي ما عندي، وأنا مرّات أشتهي ما عنده. أنا أداوي نفسي بنفسي، بيد مرتعشة، واقفا في المبولات، منحنيا، مخفيا وجهي بقبعتي، والذين يشاهدونني يقولون أني عجوز مقزز وكريه. وخلال ذلك الوقت، ينتظرني على مقعد، تهزه نوبة سعال، باصقا في منفضة السجائر، وكلما امتلأت يفرغها في القناة من شدّة تمدّنه. لقد نلنا جزاء ما فعلنا لوطننا، وسوف ينتهي بأن يداوينا. نحن نمضي حياتنا، هي لنا إلى درجة الرغبة في أن نمسك في اللحظة ذاتها شعاع الشمس ومقعد من دون ثمن، في واحة من الخضرة العمومية، لقد بدأنا نعشق الطبيعة، في وقت متأخر. ويقرأ جريدة البارحة بصوت خافت، وهو يختنق، كان من الأفضل لو كان بصيرا. سباق الخيول هو الذي يحمسنا، وسباق السلوقيات أيضا، غير أننا لا نملك أراء سياسية، ومع ذلك فنحن جمهوريان فاتران. ونحن نهتم أيضا بـ«ويندوسور» وبـ«الهانوفربين» ولست أدري، ربما بـ«الهوهانزوليريين». كل ما هو انساني ليس غريبا عنّا، وذلك بعد أن نكون قد هضمنا كل ما يتعلق بالخيول وبالسلوقيات. لا، وحدي، وحدي، سأكون أحسن حالا، وسوف يكون الوقت أكثر سرعة. ربما يعطيني شيئا آكله، هو يعرف خنازيريا، ومن المحتمل أن يدخل روحي إلى حنجرتي بالمورتديلا*

ومن المحتمل أن يمنع بواسطة مواساته، وتلميحاته إلى السرطان، والتذكير بسكر طويل المدى، فتور همّته في إزالة صخرته. وأنا عوض أن أكون بكاملي مع آفاقي، وهذا ما كان يسمح لي ربما بإلقائها تحت شاحنة، ادع نفسي أتسلى بآفاقه هو. ربما سأقول له، هيا، أيها العظيم، دع عنك كل هذا، لا تفكر في شيء وأنا الذي ربما لن أفكر في شيء، مبلّها بالأخوة. والالتزامات، أفكر أساسا في مواعيد تتم في الساعة العاشرة صباحا، خلال كل الفصول، هناك أمام «دوغان» حيث تكون الحركة قد كبرت وتعاظمت، ويهرع رياضيون لوضع رهانهم في أماكن آمنة، وذلك قبل أن تفتح محلات بيع المشروبات الكحولية. كنّا، وها قد انتهى كل شيء، هذا أفضل، هذا أفضل، نحن جدّ منضبطين، ولا بدّ أن أقول هذا. رؤية بقايا «فانسان» تحت أمطار باردة، في زورق إنقاذ، ورأسه ملفوف بخرقة مدماة، والعين يقظة، كانت بالنسبة لكل من يرى بوضوح، مثالا يمكن أن يقدر الإنسان على القيام به، خلال رغبته الجامحة في اللذة. بيد يسند جؤجؤه، ويظاهر الأخرى عموده الفقري، لا، كل هذا ذكريات، وتعلات قبل الطوفان، أن نرى ما يحدث هنا، حيث لا يوجد أحد، حيث لا يحدث شيء، أن نقوم بعمل ما حتى يحدث شيء هنا، والصمت، والذهاب في الصمت، أو في ضجيج آخر، ضجيج أصوات أخرى غير أصوات الحياة والموت، أصوات تلك الأنواع من الحياة والموت التي لا تزيد أن تكون لي، عليّ أن أمضي في حكايتي، حتى أتمكن من الخلاص منها، لا، كل هذا ليس إلا هذيان وهراء. هل يجوز أن ينبت لي أخيرا رأس، حيث أطبخ أسماكا جديرة بي، وساقان أضرب بهما الأرض، جائز أن أكون هناك أخيرا، وجائز أن انصرف، هذا كل ما أطلب، لا، لا يمكنني أن أطلب شيئا. لا شيء غير رأس، وساقين، أو ساقا واحدة، في الوسط، وجائز أن أمشي عليها منطنطا. أو لا شيء غير الرأس، مستديرا بشكل جيد، وجدّ ناعم، ومن غير حاجة إلى ملامح، سوف أنطلق، وسوف أتبع المنحدرات، تماما كما ذهني في أتم صفائه، لا، من المحتمل ألا يكون هذا ممكنا، من هنا كل شيء يصعد، لا بدّ من ساق، أو ما يناسبها، حلقات ربما، قابلة للتقلص، بهذا يمكننا أن نذهب بعيدا. الانطلاق من أمام «دوغان»، ذات صباح ربيعي ممطر ومشمس، ووسط الريبة بعدم التمكن من المضي حتى المساء، ما الذي هناك ليس على ما يرام ؟ جائز أن يكون جد سهل. أن يكون الإنسان مدفونا في هذا اللحم أو ذاك، في هذا الساعد الذي تصافحه يد صديقه، وفي هذه اليد، بدون ذراعين، بدون يدين، وبدون روح وسط هذه الأرواح المختلجة، عبر الجموع، عبر الدواليب، والكرات، ما الذي هناك ليس على ما يرام؟ لست أدري، أنا هنا، هذا كل ما أعلم، وأعلم أيضا أني لست دائما المعني بالأمر، وأنه لا بدّ أن نحسم المسألة من هذه الناحية. ليس هناك لحم في مكان ولا بماذا نموت. دع عنك كل هذا، الرغبة في التخلي عن كل هذا، دون العلم بما يعنيه كل هذا، كل هذا، كل هذا يقال بسرعة، ويفعل بسرعة، دون جدوى، لا شيء تغير، لا أحد تكلم. هنا، هنا، لن يحدث شيء، وهنا لن يكون هناك أحد، عمّا قريب. الانطلاقات، القفص، كل هذا ليس لغد. والأصوات في أي مكان جاءت، ميتة، ميتة حقا.

## IV

إلى أين يمكنني أن أذهب، إذا ما كان بإمكاني أن أذهب. وماذا ترى أكون، لو كان باستطاعتي أن أكون، وما الذي بمقدوري أن أقوله، لو كان لي صوت، من يتكلم هكذا، هل يقول أنا؟ أجيبوا بكل بساطة، فليجب أحد ما بكل بساطة. إنه المجهول نفسه دائما، الوحيد الذي أنا أوجد بالنسبة إليه، في عمق لا وجودي، في عمق لا وجوده، في عمق لا وجودنا، هذا جواب بسيط. ليس بالتفكير يمكنه العثور عليّ، ولكن ماذا يستطيع أن يفعل، حيًا ومرتبكا، نعم، حيًا، مهما قال ومهما أدعى. أن يتناساني، وأن يتجاهلني، نعم، ربما يكون هذا هو السلوك الأكثر حكمة، وهو يعرف ذلك. لماذا هذه الرقة المفاجئة بعد كل ذلك الاهمال، من السهل أن نفهم، هذا ما يقوله لنفسه، غير أنه لا يفهم. أنا لست في ذهنه، ولبست في أي جزء من أجزاء جسده العجوز، ومع ذلك أنا هنا، من أجله هو أنا هنا، معه، لهذا السبب، كل هذا اللّبس وكل هذه الحيرة. ربما كان كافيا بالنسبة له أن يجدني غائبا، ولكن لا، هو يريدني هنا، بشكل وبمعالم، تماما مثله، بالرغم عنه، أنا الذي هو الكل، مثلما هو اللاشيء. وحين يحسبني، دونما وجود، فإنه يريد أن أكون محروما من وجوده، والعكس بالعكس، مجنون، مجنون، إنه

مجنون. في الحقيقة هو يبحث عني لكي يقتلني، حتى أكون ميتا مثله، ميتا مثل الأحياء. كل هذا يعرفه، ولكن ليس مفيدا، أن يعرفه، أنا لا أعرفه، أنا لا أعرف شيئا. وهو يدافع عن نفسه بالبرهان والاستدلال، غير أنه لا يفعل شيئا غير البرهان والاستدلال، بخطأ، كما لو أن هذا يمكن أن يساعد في شيء. وهو يتصور أنه يتمتم في كلامه، ويتصور أنه بإمكانه، بالتمتمة، أن يدرك جيدا معنى صمتي، أن يصمت بسبب صمتي. غير أنه يرغب في أن أكون أنا الذي يجعله يتمتم، من المؤكد أنه يتمتم. وهو يروي قصته كل خمس دقائق، قائلا انها ليست قصته، اعترفوا بأنه ماكر. وهو يرغب في أن أكون أنا الذي أمنعه من أن تكون له قصة، من المؤكد أنه بلا قصة، هل هذا سبب في أن يفرض عليّ واحدة؟ هكذا هو يبرهن ويستدل، من ناحية، أنا متفق، ولكن من ناحية ماذا، هذا ما يجب أن نراه. وهو يجعلني أتحدث وأقول أنه ليس أنا، اعترفوا بأنه يغالي، أقول أنه ليس أنا، أنا الذي لا يقول شيئا. كل هذا فظ حقا. هذا إذا أضفنا أنه ربما يرغب في مناداتي بهو، تماما مثلما يفعل مع أوهامه، ولكن لا، إنه لا يريد سوى أنا، لأنه عندما امتلكني، وعندما كان لي، سارع بتركي، أنا لم أكن موجودا، وهو لم يكن يحبّ ذلك، ولم تكن تلك حياة، أكيد أنني لم أكن موجودا، وهو أيضا، أكيد أن هذه لم تكن حياة، ها حياته له الآن، فليضيّعها، إذا ما أراد الأمن والسلام، وأشياء أخرى. حياته، لنتكلم عن هذه الناحية، إنه لا يجب غير ذلك. وقد فهم، بحيث لا يكون الأمر متعلقا بحياته، ولا به، هل تتصورون أنه عندما يقوم الإنسان بشيء ضده، فإن هذا يكون حسنا بالنسبة لـ«مولوي»، أو «مالون»، هاهم الفانون، الفانون السعداء، أما هو، فلا تفكروا فيه، الذهاب إلى هناك، وهو الذي لم يتحرك البتة، هو الذي هو أنا، مع الأخذ بجميع الاعتبارات، أية اعتبارات، فقط كان من الأفضل ألاّ نذهب إلى هناك. هكذا هو يتكلم، هكذا أنا أتكلم، هذا المساء، وهو الذي يجعلني أتكلم، ويكلم نفسه، وأتكلم، ليس غير أنا، بكل أوهامي وخرافاتي، هذا المساء، هنا، هذا المساء، هنا، على الأرض، بصوت لا يحدث ضجيجا لأنه لا يتجه إلى أحد، وبرأس مليء بحروب أرهقت نفسها، وبأموات سرعان ما ينهضون، وجسد، كنت على وشك أن أنساه. هذا المساء أقول هذا المساء، ربما يكون الصباح. وكل هذه الأشياء، ما هي الأشياء، هي حولي، وأنا لا أريد البتة أن أنكرها، لم يعد هذا مهما. وإذا ما كان الأمر يتعلق بالطبيعة فربما تكون الأشجار والطيور، وهي تنسجم مع بعضها البعض، وأيضا الهواء والماء، حتى يتواصل كل شيء، لست بحاجة إلى معرفة التفاصيل. وربما أنا جالس تحت نخلة. أو أنها غرفة بأثاثها، وبكل تلك الأشياء التي تجعل الحياة ملائمة ومريحة، وبالكاد تكون مضاءة، بسبب الجدار الذي أمام النافذة، ماذا أفعل، أنا أتكلم، وأجعل أوهامي تتكلم، هذا الكائن لا يمكن أن يكون غير أنا. عليّ أن أصمت أيضا، وأتنصت، وأسمع عندئذ أصوات المكان، أصوات العالم، هل تستطيعون أن تروا حينما أقوم بجهد، حتى تكونوا عادلين. تلك هي حياتي، ولم لا، هي حياة واحدة، إذا ما أردنا، إذا ما تشبثنا بذلك شديد التشبث، لا أقول لا. هذا المساء. لا بدّ من ذلك حسب ما يبدو، ما دام هناك كلام، ليس ضروريا أن تكون هناك قصة، القصة ليست لازمة، غير حياة واحدة، هذا هو الخطأ الذي يجب الإقرار به، واحد من بين الأخطاء، هو أني أردت أن أكون قصة، في حين أن الحياة وحدها كافية. أنا في تطوّر، وكان الوقت قد حان لذلك، وسأنتهي بالتمكن من غلق هذا الفم القذر، إلاّ إذا لم يكن ذلك مقدّرا. أما الذي يروح ويجيء، والذي يتدبّر أمره لكي يغيّر مكانه، وحده، حتى لو لم يحدث له شيء، بالنسبة لهذا، بطبيعة الحال، الأمر مفروغ منه. أنا سأظل هنا. جالسا، إذا ما كنت جالسا، أحيانا أحسّ إني جالس، وأحيانا واقف، أما هذا ، وأما ذاك، أو أني أحس أني نائم، إنه احتمال آخر، أو أني جاث على ركبتي. المهمّ أن نكون في هذا العالم، مهما كان وضع الجسم، مادمنا فوق الأرض. أن نتفس، نحن لا نطالب بالمزيد، أن نتيه، ليس بالضرورة، أن نتسلم، ليس ضروريا أيضا يمكننا أن نتصور أننا ميتون بشرط أن ننجح في جعل الناس يلاحظون ذلك، هل بإمكاننا أن نحلم بنظام أكثر تسامحا، لست أدري، وأنا لا أحلم. من العبث في مثل هذه الظروف، أني يقال لي أنه بإمكاني أن أفعل هذا في مكان آخر، مكان آخر، مثلما أنا الآن، كل شيء تحت يدي، ما الذي

سأفعله بذلك، لست أدري، سأفعل ما عليّ أن أفعله، ها أنا وحيد من جديد، يا له من انفراج. نعم، هناك فترات، مثل هذه الفترات، مثل هذا المساء حيث أبدو وكأني رمّمت حسب ما هو ممكن عمله. ثم يمرّ كل هذا، كل هذا يمرّ، ومن جديد أنا بعيد، لا تزال عندي حكاية بعيدة، أنا في انتظار نفسي بعيدا حتى تبدأ قصتي، أنتظر نفسي بعيدا لكي تبدأ قصتي، ولكي تنتهي، ومن جديد لن يمكن لهذا الصوت أن يكون صوتي. إلى هناك ربما سوف أذهب، إذا ما استطعت أن أذهب، هذا الذي ربما سأكون، إذا ما استطعت أن أكون.

## V

أمسك بالقلم، أمسك بالريشة، وأثناء الجلسات لا أعرف ما القضيّة. لماذا لا أريد أن تكون قضيتي، لا أبالي بهذا. وها قد استؤنفت المسألة من جديد، وها أوّل سؤال في هذا المساء. قاض وطرف في القضية، شاهد ومحام، ثم ذلك المنتبه، اللامبالي، الماسك بالقلم. إنها صورة في ذهني دونما قوّة، حيث كل شيء ينام، كل شيء ميت، أو هو سيولد، لست أدري، أو هو أمام عيني، إنهم ينظرون إلى المشهد، لحظة، المشهد يفرض نفسه على العينين، في رمشة عين. ثم بسرعة تغمض الجفون لكي ترى العينان ما في داخل الرأس، أو لكي تحاول أن ترى ما فيه، أو لتبحث عني أو لتبحث عن أحد ما، في صمت عدالة أخرى، في شراك دعوى مبهمة، يكفي أن تكون فيها لكي تكون متهما. لهذا السبب لا شيء يظهر، كل شيء يصمت، وثمة خوف من الولادة، لا، بل هناك رغبة فيه، حتى نشرع في الموت ببطء. بإمكاني ربما أن أنهض، أن أقوم بجولة، أنا أموت رغبة في ذلك، غير أني لن أقوم بها. أنا أعلم أين سأذهب، سأذهب إلى الغابة، سأحاول أن أصل إلى الغابة، هذا إذا لم أكن فيها، فأنا لا أعرف أين أنا. سأبقى على أية حال. أنا أرى ما يعني كل هذا، أنا أحاول أن أكون مثل الذي أنا أبحث عنه، في ذهني، مثل الذي يبحث عنه ذهني، عليّ أن أنذر ذهني بسبب بحثه، مستقصيا نفسه. لا، لا تحاول أن تظهر بمظهر من يبحث، ولا بمظهر من يفكر، ابق فقط راصدا، والعينان جاحظتان خلف الجفون، والأذن متربصة بصوت لا يكون صوتا ثالثا، وليكن ذلك لمدّة لحظة، وقت ولادة كذبة جديدة. أسمع، ربما لا يزال هذا صوت العقل، إن الانتظار غير مجد، وأنه من الأفضل أن أقوم بجولة، مثلما ينقل جندي من رصاص. وأكيد أن صوت العقل هو الذي يجيب دائما قائلا بأنه ليس باستطاعتي القيام بذلك، أنا الذي منذ لحظة كنت أبدو قادرا على ذلك، إلاّ إذا ما كان الشعور هو الذي يلقي كلمته، إنه جدّ متغيّر، جدّ متقلب. لماذا غادر «يوزو» بيته، كان له قصر وخدم. سؤال ماكر، لكني أنسى أني أنا المتهم. أحيانا أسمع الأشياء التي تبدو أحيانا صحيحة، لحظة أندم فيها على أنها ليست منّي. ثم ياله من انفراج، يا له من انفراج لما أعرف أني أبكم وإلى الأبد، هذا إذا ما كان ممكنا ألاّ أتألم بسبب ذلك. وأصمّ، يبدو لي أني سوف أتألم أقل إذا ما كنت أصم، أن أكون أبكم، يا له من انفراج، عندما لا يكون ذلك عبئا على الضمير. أي نعم، سمعت أن لي نوعا من الضمير، بفضله أتمتع بنوع من الحساسية، بشرط ألا ينسى الخطيب شيئا، وبشرط أن أحس أنا بالحزن، وأنا أستمع وأحك جلدي في نفس الوقت، لقد سمعت. وهذا مسجل. الجلسة هذا المساء هادئة، هناك فترات طويلة من الصمت خلالها ينظرون إليّ كلهم، وهذا بهدف إخراجي من مفصلاتي ومحاوري، وأحس بأصوات مبهمة تحتدم داخل نفسي، هذا مسجل أيضا. وبطرف العين، أراقب اليد وهي تكتب، مرتجة بنقيض البعد. من هم هؤلاء الناس، إنهم رجال القضاء، حسب الصورة، ولكن حسب الصورة فقط، هناك صور أخرى، وأناس آخرون. هل أني لن أر الشمس أبدا، هل اني لن أتمكن من الرواح والمجيء، في الشمس، تحت المطر، الجواب، لا، كلهم يجيبون لا. لحسن الحظ، أني لم أطلب شيئا، هذا هو صنف العظمة الذي أنا أحسدهم عليه، في زمن الصدى. السماء، السماء والأرض، سمعت بهما كثيرا، تقولون إن ما أقوله عادي، صحيح، فأنا لا أبتكر ولا أختلق شيئا. ولقد سجلت، وأنه كان عليّ أن أسجل العديد من القصص، السماء والأرض فيها بمثابة الديكور، ذلك أنهما قادرتان على خلق جوّ ملائم ومريح. البحر أيضا، أنا على صلة به، وهو ينتسب إلى نفس المجموعة، وفيه غرقت مرّات عديدة، تحت تسميات مزيفة، دعني أضحك، وإذا ما كنت فقط قادرا على الضحك، فمن المحتمل أن يختفي كل

شيء، ماذا، من الذي يعرف، كل شيء، أنا المبحر. نعم، أنا أرى المشهد، أرى اليد، إنها تخرج من الظل ببطء، يد الرأس، ثم بقفزة تعود إلى الظل، هذا لا يعنيني. مثل حيوان صغير وقميئ بأرجل تدفع إصبعا صغيرا مكشوفا، ثم تدخل، ما الذي علينا أن نسمعه، أنا أقوله مثلما أنا أسمعه. إنها يد كاتب المحكمة، هل له الحق في شعر مستعار، لست أدري، ربما قديما كان ذلك ممكنا. ما أنا أفعله، حين يكون هناك صمت، قائم بنوع من الإثارة الخطابية، أو بحركة تدل على التعب، أو على الحيرة، أو على الانذهال، هو أني أمرّر ما بين شفتي أنملة السبابة، ولكن الرأس هو الذي يتحرك، اليد تستريح، بمثل هذه التفاصيل نحن نتصور أنه بإمكاننا أن نخدع عالمنا. هذا المساء، هذا ما يحدث، وغدا سيكون الأمر مختلفا، ربما سأمثل أمام المجمع الديني، ستكون عدالة الحب الأعلى، صارمة كما يجب أن تكون، غير أنها معرضة لتسامحات غريبة، وسيكون الأمر متعلقا بروحي، أنا أحب هذا أكثر، وربما سيطالبون بالرحمة لروحي، لا يمكن التغيّب عن هذا، أنا لن أكون هناك، وإله أيضا، هذا لا يهم، سنكون ممثلين. نعم، ومن الأكيد أن ذلك سوف يتم في وقت قريب، منذ وقت طويل جدًا لم ألعن، نعم، ولكن يكفي عقاب كل يوم، وهذا المساء أنا أمسك بالريشة. هذا المساء، هو المساء دائما، نحن نتكلم دائما عن المساء، حتى إذا ما كان الوقت صباحا، حتى يتم اقناعي بأن الليل سيأتي، الليل الذي يأتي بالراحة. عليّ أوّلا أن أعتقد أني هناك، وبعد ذلك سوف أبتلع كل شيء، من المحتمل ألاّ يوجد ساذج مثلي أنا، لو كنت هناك. ولكن ها أنا هنا، وليس ممكنا أن يكون الوضع مختلفا، حقا، ليس ممكنا، وليس بحاجة إلى أن يكون ممكنا. وأروع شيء، هو أن نكون هنا، إذا لم نستطع أن نصدّق. إنه شيء متعب، أن نربح وأن نخسر بنفس الاندفاع، وبأحاسيس متلازمة، نحن لسنا من خشب، أن يسجل التوقيف، أن توضع القلنسوة على الرأس، ثم السقوط في حالة الإغماء، كل هذا متعب، بمرور الزمن، وأنا متعب من كل هذا، وجائز أن أكون قد تعبت لو كنت مكاني. إنه لعب، وهو يتحول إلى لعب، سوف أنهض، وسوف أنطلق، وإذا لم أكن أنا فسيكون واحدا آخر، شبحا، تعيش الأشباح، أشباح الموتى، أشباح الأحياء وأشباح من لم يولدوا بعد. أنا أتبعه بعينيّ المختومتين بالشمع الأحمر، هو ليس بحاجة إلى باب، إلى فكر، لكي يخرج، من هذا الرأس الخيالي، ولكي يختلط بالهواء، بالأرض، وأن يشرب شيئا فشيئا، في المنفى. ها أنا مسكون بالأرواح، فليذهبوا، الواحد بعد الآخر، وليتركني الأخيرون، ليتركوني فارغا، فارغا وصامتا. هم الذين يهمسون باسمي، يتكلمون عني، فليتحدثوا مع آخرين عنّي، آخرون لا يصدقون ما يقولون، أو يصدقون. هذه الأصوات أصواتهم، مثل ضجيج سلاسل في رأسي، وهم يصرونني لأن لي رأسا. الجلسة، هناك في الداخل، هذا المساء، في عمق *هذا الليل المقبّب*، وعندئذ سأمسك بالقلم، دون أن أفهم ما أنا أسمع، ولا أعرف ما أنا أكتب. غدا سيكون هنا المجمع الديني، وسيصلي من أجل روحي، كما يصلي لروح ميت، لروح طفل ميت، مات في بطن أمه الميتة حتى لا تذهب إلى اليمبوس، كم جميل اللاهوت !. وسيكون مساء آخر، كل شيء يتم في المساء، ولكن سيكون في نفس الليلة، هي نفسها لها مساءات، صباحاتها ومساءاتها، ها هو استبصار جيّد من لدن الفكر، حتى أعتقد بأن النهار يأتي، ويبدد الأشباح. وها الطيور الآن، الطيور الأولى، ما هي هذه الحكاية أخيرا، لا تنسى نقطة الاستفهام. ربما تكون نهاية الجلسة، كانت هادئة في مجملها. نعم، هذا يحدث، فجأة عصافير ثم يصمت كل شيء، للحظة. غير أن الأشباح تعود، يحلو أن تذهب، وأن تختلط بالأموات، ثم تعود لتندس في النعش، الصغير مثل علبة كبريت، ومنهم أنا أحتفظ بكل ما أعرف، حول الأشياء التي هناك في الأعلى، وبكل ما يجب أن أعرفه بخصوص نفسي، أنهم يريدون أن يخلقوني، يريدون أن يصنعوني، مثلما تصنع العصفورة الصغيرة العصفور الصغير، ببرقات تذهب للبحث عنها بعيدا، مجازفة- كنت سأقول مجازفة بحياتها ! لكن يكفي عقاب كل يوم، تلك لحظات أخرى. نعم. نحن بدأنا نتعب، نتعب من جهدنا، من قلمنا، وها هو يسقط، هذا مسجّل أيضا.

الهامش

- الكراث: بقل زراعي من الفصيلة الزنبقية.
- غيناس : بيرة ايرلندية مشهورة.

# مُراقِص المحامي كراي كاوسكي

للكاتب البولندي: فيتولد جومبروفتش

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

مترجم من مصر

كانت بالفعل المرة الرابعة والثلاثين التي أذهب فيها إلى عرض أوبريت الأميرة الغجرية(١) ولما كنت متأخرًا، فقد تخطيت الطابور ووجهت كلامي مباشرة إلى بائعة التذاكر: «لأجلي، سيدتي العزيزة، كالعادة تذكرة واحدة في البلكون، وبسرعة «– فجأة أمسك شخص ما بياقتي من الخلف، وببرود – نعم، ببرود – جذبني بعيدًا عن النافذة ودفعني نحو المكان المناسب، أعني، حيث نهاية الطابور. ارتجف قلبي، وأصبت بضيق في التنفس – لست قاتلاً ليمسك بي فجأة على الملأ أمام العامة الموجودين في قاعة التذاكر؟ لدرجة أنني نظرت باحثًا عنه : كان شخصًا طويل القامة، وأنيقًا معطرًا ذا شاربين قصيرين محفوفين. كان يتحدث مع سيدتين رائعتين ورجل، وهو يتفحص التذاكر المشتراة منذ لحظات.

نظر الجميع إليّ. وكان يجب عليّ أن أقول شيئًا ما. «هل كنت طيباً جدًا معي يا سيدي ؟» سألت ربما بنبرة ساخرة، أو حتى بنبرة مشؤومة؛ لكن بما أنني صرت ضعيفًا فجأة، فقد سألت برفق شديد.

«ماذا ؟»، سأل ملتفتًا برأسه نحوي.

«هل كنت طيباً جدًا يا سيدي ؟» معيدًا السؤال مرة ثانية – لكن أيضًا برفق شديد.

«نعم لقد كنت طيبًا جدًا. هناك – إلى نهاية الطابور. النظام ! أوروبا !» – ومخاطبًا السيدات قال مبديًا ملاحظة، «يجب على المرء أن يرشد ويعلِّم الآخرين بلا كلل، أو لن نتوقف عن أن نكون دولة من الزولو».

قرابة أربعين زوجًا من العيون المختلفة والمتنوعة كانت ترقبني – كان قلبي يدق بقوة، وتلاشى صوتي، أدرت خطواتي ميممًا صوب مكان الخروج – في اللحظة الأخيرة ( كم أبارك تلك اللحظة ) – تحول شيئًا ما داخلي واستدرت عائدًا.

وقفت في الطابور، اشتريت تذكرة وخصصتها بالتحديد للرقصات البطيئة من المقدمة، لكنني في هذه المرة لم أجعل روحي تستغرق في العرض كالعادة. بينما غنت الأميرة الغجرية ضاربة بالصنج، ومقوسة جذعها وهي تشهق – كان الشباب ذوو الياقات المنتصبة يمشون في رشاقة في طابور استعراض من تحت ذراعها المرفوع – رحت أنا، وقد نظرت إلى أسفل حيث الرأس الأشقر الشعر، والمدهون بالكريم العطري وقد لاح في الصالة في الصفوف الأمامية للمقاعد التي تقع قرب الأوركسترا مباشرة، رحت أردد، «آه، أستطيع الآن أن أفهم الأمر !»

بعد الفصل الأول نزلت إلى الأسفل، استندت برفق إلى سور حاجز الأوركسترا – وانتظرت قليلاً. فجأة – انحنيت. لم يشعر هو بهذا. لذلك انحنيت مرة أخرى – ثم بدأت فحص المقصورات، ومرة ثانية – انحنيت عندما حانت لحظة مناسبة. صعدت إلى أعلى، ارتعشت، وكنت في حالة إرهاق شديد.

بعد الخروج من المسرح، وقفت منتظرًا على الرصيف. بعد وقوفه بوقت قصير – كان يستأذن بالانصراف من إحدى السيدتين وزوجها : «إلى أن نلتقي ثانية، أيها الصديقان الحبيبان، إذن بكل تأكيد – أسألكما وأتوسل إليكما بشكل ملح! – غدًا في العاشرة في البولونيا، مع احتراماتي». بعد ذلك ساعد السيدة الأخرى على الدخول في التاكسي، وبينما كان على وشك أن يدلف هو داخله، اقتربت أنا. «معذرة لفرض نفسي عليكما يا سيدي، لكن

ربما ستكون على قدر كاف من الطيبة لأن تسمح لي بتوصيلة إلى مسافة قصيرة : أنا مغرم جدًا بمثل هذه التوصيلة الجيدة».

«هل لك أن تبتعد عني !» صرخ في وجهي. «ربما ستساعدني، يا سيدي». خاطبت السائق بهدوء. شعرت في داخلي بهدوء على غير العادة.

«أحب...» – لكن السيارة كانت بالفعل قد أسرعت تتحرك.

على الرغم من أنني لم يكن معي الكثير من المال – فقط كان معي ما لحاجاتي الأساسية – فقد قفزت إلى داخل التاكسي التالي وقلت للسائق أن يتبعهما.

«معذرة»، قلت لبواب ذي الواجهة الحجرية السوداء العقار ذي الخمس طوابق.

«أنا واثق أن زيبينسكي، المهندس، دخل منذ لحظة ؟»

«لا يا سيدي»، أجاب، «لقد كان المحامي كراي كاوسكي وزوجته».

عدت إلى بيتي. لم أتمكن من النوم تلك الليلة– تأملت لمرات عديدة الحادث بالكامل الذي وقع في المسرح وانحناءاتي ورحيل المحامي – تقلبت من جنب إلى آخر في حالة من اليقظة والنشاط المتزايد الذي لا يدع المرء يسقط في النوم والذي، في الوقت نفسه، كان نتيجة لاستمرار دوران المرء في حلقة مفرغة، تشكل أو تؤلف، إذا جاز التعبير، حلم يقظة آخر. أول شيء فعلته في الصباح التالي، كان إرسالي باقة من الزهور إلى عنوان المحامي كراي كاوسكي. كان في الجهة المقابلة لمسكنه محل ألبان صغير برواق صغير عند مدخل المبنى – وهناك قضيت الصباح بأكمله جالسًا، إلى أن رأيته أخيرًا في حوالي الساعة الثالثة، في حلة رمادية أنيقة، وعصا في يده. آه، آه – حال قدومه وإطلاقه للصفير عند مروره بقربي، مطوحًا عصاه بين الحين والآخر، هازا إياها... قمت بدفع الحساب على الفور وانطلقت في أثره – كنت معجبًا بالحركة المتموجة الطفيفة لعجيزته، واستمتعت أيما استمتاع بحقيقة أنه لم يكن على دراية بأي شيء عني، كان الأمر برمته ملكًا لي، لداخلي. كانت تنبعث منه رائحة عطر، وكان منتعشًا – بدت مستحيلة إقامة أي اتصال حميم معه. إلا أن هناك علاجًا قد وجد لأجل ذلك، أيضًا! فقد قلت لنفسي: إذا انعطف يسارًا، فسوف تقوم بشراء هذا الكتاب، «المغامرة» بقلم «لندن»، والذي حلمت به طويلاً جدًا – لكن إذا انعطف يمينًا، لن تشتريه أبدًا، أبدًا أبدًا، حتى إذا حصلت عليه مجانًا، فلن تقرأ منه الكثير جدًا إلاّ بالقدر الذي يساوي صفحة واحدة منه! سيكون خسارة ومضيعة للوقت! آه، أمكنني لساعات بلا انقطاع أن أتأمل في تلك البقعة الموجودة على رقبته حيث ينتهي الشعر في خط متساوٍ ويليه قفا أبيض البشرة. انعطف إلى اليسار. في ظروف أخرى مختلفة كنت سأجري على الفور إلى محل بيع الكتب، إلا أنني واصلت الآن المشي خلفه – وفقط بإحساس امتنان وتقدير لا يوصف.

أوحى مشهد امرأة تبيع الزهور بفكرة جديدة لي – برغم كل شيء استطعت في التو، وفي الحال – كان تنفيذ الفكرة بمقدوري – استطعت منحه تكريمًا لائقًا، منحه ترحيبًا حماسيًا به، شيء ما ربما لم يستطع ملاحظته. إذن ماذا إذا لم يلحظه؟ لا بأس، إنه أكثر جمالاً – أن تقوم بتكريم شخص ما سرًا. اشتريت باقة زهور صغيرة، تجاوزته في السير – وبمجرد دخولي مجال الرؤية عنده، أصبحت مجرد الخطوة العارضة مستحيلة بالنسبة لي – وبشكل غير ملحوظ ألقيت بقليل من زهور البنفسج ذات الحياء تحت قدميه. وبذلك ألفيت نفسي فجأة في أكثر المواقف غرابة: سرت بشكل متزايد أكثر فأكثر، دون معرفة ما إذا كان مستمرًا في السير خلفي أم أنه ربما يكون قد انعطف عند ناصية شارع أو دلف إلى مدخل أو بوابة، ولم أكن أتحلى بالقوة الكافية لأتلفت هنا وهناك – لم يكن ممكنًا أن ألتفت إلى الخلف حتى لو لم أكن أعرف ما الذي – كل شيء وبصورة كلية – يعتمد على

هذه الاستدارة – لكنني عندما سيطرت على نفسي أخيرًا، تظاهرت بأنني فقدت قبعتي فرجعت من حيث أتيت مقتفيًا آثار خطواتي – لكنه لم يعد بعد موجودًا خلفي.
وإلى أن حل المساء عشت فقط لأجل فكرة بولونيا.
كنت خلفهم في غرفة طعام فخمة وجلست على المائدة المجاورة. كانت لدي خشية داخلي من أن هذا سيكلفني كثيرًا، لكن برغم كل شيء (فكرت)، لن يشكل هذا أي فارق وربما – لن أعيش لأكثر من عام، ولهذا فلست بحاجة لتوفير النقود. لاحظوني جميعهم في وقت واحد، كانت السيدات أقل ذوقًا لدرجة أنهن بدأن في الهمس – أما هو، من ناحية ثانية، فلم يُخيِّب توقعاتي. لم يعرني ظلاً من انتباهه، قام بمراقصة الحاضرات، ينحني الآن مقتربًا من السيدات، ينظر الآن هنا وهناك لمشاهدة النساء الأخريات. أثناء فحصه لقائمة الطعام، تكلم عمدًا، قائلاً ببهجة واستمتاع : «مشهيات، كافيار... مايونيز... بولارد..(٢) أناناس للتحلية – قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير».
وطلبت بدوري أنا الآخر:
«كافيار – مايونيز- بولارد – أناناس للتحلية – قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير». وصل الطلب بعد وقت طويل. أكل المحامي كثيرًا، خاصة البولارد – كان عليَّ أن أجبر نفسي – بالطبع، اعتقدت أنني لن أستطع الانتهاء منه ونظرت في رعب لأرى إن كان سيتناول المزيد مرة ثانية. استمر في أخذ المزيد والأكل بتلذذ، في لقم كبيرة بملء الفم، أكل دون رحمة، وكان يساعد نفسه على بلع الطعام بجرعات من النبيذ، إلى أن أصبح الأمر في النهاية محنة حقيقية بالنسبة لي. يخيل إليَّ أنني لن أقوى على النظر إلى البولارد مرة ثانية أبدًا ولن أتمكن أبدًا من ازدراد المايونيز، إلاّ إذا – إلاّ إذا ذهبنا يومًا ما معًا إلى المطعم مرة ثانية، في تلك الحالة سيكون الأمر مختلفًا: عندئذ، سأكون قد عرفته بالتأكيد، عندئذ سأثابر. أيضًا، قام بشرب تلك الكميات الكبيرة جدًا من الخمر لدرجة أن رأسي بدأت تلف وتدور. عكست المرآة هيئته! كيف كان منحنيًا بشكل رائع. كيف بمهارة وببراعة وحذق أعد بنفسه الكوكتيل الخاص به! كيف يمزح بأناقة، وعود تسليك الأسنان بين أسنانه! ثمة بقعة صلعاء في قمة رأسه تم إخفاؤها، يزين يده بخاتم منقوش في أحد أصابعه، وصوته خفيض نوعًا: كان بدرجة باريتون ناعمًا ولطيفًا. لم يكن لدى زوجة المحامي شيء رائع يلفت النظر بشأنها، كانت– بوسع المرء أن يقول – أنها غير ذات قيمة، بخلاف أنها زوجة الدكتور! لاحظت توًا أن صوته، عندما تحدث إليها، اصطنع نبرات هادئة وناعمة. آه! آه! شيء مؤكد! كانت زوجة الدكتور كما لو تم إعدادها لتكون مناسبة له: رشيقة، مغوية، متطورة، تافهة – بوسي كانت ذات نزوات نسائية رائعة. وفي فمه، بدت الكلمات اللاذعة بنعومة لها وقع ممتاز لا عيب فيه – قد يشعر المرء أنه كان يحب أن... وأنه كان يعرف كيف أن... مخالب صغيرة، هذا الغر، المخمور، الخليع، الداعر، السكير – ها، ها، كان سكيرًا، كان الدكتور المحبوب! و: «أتوسل إليك»، كانت هذه الـ«أتوسل إليك»، مُعبرة جدًا ولا تمكن مقاومتها، لائقة جدًا وفي النهاية لا تتحمل أي اعتراض، مثل سجل كل الانتصارات الممكنة ذي الكلمات الثلاث.
وكانت أظافره وردية اللون، أحدها بصفة خاصة كان أكثر توردًا وكان في خنصره. لم أعد إلى البيت حتى حوالي الثانية صباحًا، وقد ألقيت بنفسي على السرير، بكامل ملابسي. كنت شبعًا ومتخمًا للغاية، ومسحوقًا، انتابني صحو، كان رأسي مصطخبا، ونفخت الأطباق اللذيذة الشهية معدتي. العربدة! العربدة واللهو الصاخب، يحتفلان في جلبة! ليلة في المطعم، همست أنا، العربدة الصاخبة الليلية! للمرة الأولى – عربدة ليلية! بسببه هو – ولأجله هو !

منذ ذلك الحين فصاعدًا كان عليّ أن أجلس كل يوم في الشرفة الصغيرة لمحل الألبان انتظارًا لقدوم المحامي، وكلما ظهر، كان عليّ أن اتبعه. شخص ما آخر، ربما، لن يكون ممكنًا له أن يضحي بسبع أو ست ساعات في الانتظار. إلا أنني كان عندي وقت وفير. مرضي، الصرع، كان وظيفتي الوحيدة – وظيفة نادرة إلى أبعد حد – على هامش مسلسل الأيام؛ بالإضافة إلى ذلك: ليست هناك واجبات أخرى، كان وقتي حرًا. لم أكن مشتتًا، مثل الآخرين، بسبب الأقارب، والمعارف والأصدقاء، والنساء والحفلات الراقصة، عدا رقصة واحدة، رقصة واحدة فقط – رقصة القديس فيتس – لم أعرف لا الرقص ولا النساء. دخلي الصغير المتواضع كاف لاحتياجاتي و، بأية حال، كانت هناك أسس للاعتقاد بأن بنيتي البائسة لن تستمر لمدة طويلة –لماذا ينبغي عليّ، إذن، أن أقتصد؟ من الصباح إلى المساء، كانت أيامي خالية، عاطلة؛ كانت حياتي بمثابة إجازة لن تنتهي، فسحة من الوقت غير محدودة: أنا – سلطان، وساعات الزمن، حورياتي... آه، هل تجيء أخيرًا – يا للدهشة أيها الموت !

كان المحامي نهمًا، ومن الصعب التعبير كم كان ذلك جميلاً؛ دائمًا، وعند العودة من المحكمة إلى البيت، كان يأتي إلى محل الفطائر ويأكل فطيرتين من نوع نابليون هناك – تجسست عليه عبر نافذة العرض: واقفًا إلى الكاونتر، قام بدس الفطائر في فمه بحرص شديد كي لا يتلطخ بالكستر، ثم لعق أصابعه بشكل نظيف تمامًا أو مسحها بفوطة ورقية. أخذت أتأمل هذا لمدة طويلة، ويومًا ما ذهبت إلى محل الفطائر هذا.

«مدام، هل تعرفين المحامي كراي كاوسكي؟ إنه يأكل هنا فطيرتين من النوع النابليوني. أتعرفينه؟ حسنًا إذن، أنني أدفع قيمة الفطائر النابليونية لمدة شهر مقدمًا. عندما يأتي، من فضلك أرجو ألاّ تقبلي منه أي مال، فقط ابتسامة : « الحساب خالص يا فندم!» إن ليس بالشيء الكثير : ببساطة، أنت ترين، لقد خسرت رهانًا وعليّ أن أدفع لك».

حضر في اليوم التالي كالعادة، أكل، وكان على وشك أن يدفع – كان قبول نقوده ممنوعًا – انتابه الغضب والاهتياج وأسقط العملة المعدنية في صندوق الصدقات. ما أهمية هذا بالنسبة لي؟ مجرد شكليات من جانبه – إنه حر في أن يتبرع بالقدر الذي يراه للأطفال المشردين، فهذا لن يغير حقيقة أنه قد أكل اثنتين من فطائر النابليون على حسابي. رغم ذلك، لن أصف كل شيء هنا، وهل بالإمكان وصف كل شيء بأي حال من الأحوال؟ كان الأمر بحرًا مائجًا، نعم يشبه الحياة في البحر – من الصباح حتى المساء، وغالبًا بالليل أيضًا. كان هذا البحر عاصفًا أحيانًا، عندما، على سبيل المثال، جلسنا ذات مرة وجهًا لوجه، العين في العين، في الترام، ولطيفًا أحيانًا، كلما كان بإمكاني تقديم بعض الخدمات – لكن في أوقات أخرى سخيفًا أيضًا. سخيف ولطيف وعاصف؟ – نعم، ليس هناك شيء شديد الصلابة ورقيق أو هش، بل ومقدس جدًا في نفس الوقت، كشخصية الإنسان، لا شيء يمكن أن يساوي ضراوة تلك العلاقات السرية، الخفيفة الواهية التي دون غرض أو معنى، والتي تتولد بين الأغراب لتقييدهم معًا بشكل غير ملحوظ بقيد بشع ورهيب. تخيل المحامي وقد خرج مسرعًا من دورة مياه عمومية، بحثًا عن خمس عشر جروتشين ثم يكتشف أن المبلغ... قد تم دفعه بالفعل. ما الذي سيشعر به عندئذ؟ تخيله يواجه، في كل خطوة، علامات عبادة أو تأليه الأبطال، توقير وتبجيل وخنوع، ولاء وإحساس بالواجب الحديد، بالحماس.

لكن زوجة الدكتور! أزعجني السلوك الفظيع لزوجة الدكتور إزعاجًا متصلاً. هل مغازلته لها لا تروقها، هل لم يكن لعود تنظيف الأسنان والكوكتيل في بولونيا أي تأثير عليها؟ من الواضح أنها ليست راضية – لاحظت أنا في إحدى المرات، أنه ترك بيتها غاضبًا مهتاجًا، ورابطة عنقه مفكوكة أو غير مضبوطة... يالها من امرأة!

ما الذي يفعله، كيف يستميلها، كيف يحث رغبتها كي تفهم في الحال بشكل جيد، تفهم جيدًا بالطريقة التي فهمت بها أنا، وتشعر. قررت أنا بعد تردد طويل : الخطاب المجهول – ذلك هو أفضل حل.

«مدام! كيف يمكنك؟ سلوكك غير مفهوم؛ لا، لا يجب أن يتصرف المرء مثلك! ألست متأثرة بذلك الشكل، بتلك الإيماءات ونبرات الصوت المتغيرة، بتلك الرائحة؟ ألست مستوعبة لذلك الكمال الخالي من العيوب؟ امرأة أنتِ على أي أساس؟ أنا، لو أكون في مكانك، سأعرف ما ينبغي أن أفعله إذا تكرّم فقط وأشار بإصبعه إلى جسدي الأنثوي الخامل الضئيل البائس».

بعد عدة أيام توقف المحامي كراي كاوسكي ( كان ذلك في شارع خال، في وقت متأخر من المساء)، تلفتَ هنا وهناك وانتظر، والعصا في يده. كان من غير اللائق أن أتراجع – لذلك واصلت السير في طريقي، بالرغم من أن وهنًا معينًا كان ينتشر في جسمي – عند ذلك أمسك بكتفي فجأة وهزني، ضاربًا العصا بعنف في الأرض. «ما معنى تلك التشهيرات الحمقاء؟ ما الذي تزعجني وتضايقني لأجله ؟» صاح. «كيف تجرؤ على تعقبي ؟ ما هذا ؟ سأضربك بعصاي ! سأكسر عظامك !»

لم أقو على التكلم. كنت سعيدًا. تلقيت هذا مثل تناول القربان الرباني وأغلقت عينيّ. في الصمت الكلي التام، انحنيت وعرضت مؤخرتي. انتظرت – ومررت بلحظات قليلة رائعة وكثيفة كل الكثافة يمكن أن تمنح فقط لهؤلاء الذين ليس لديهم فعلاً أيام عديدة يعيشونها. عندما رفعت قامتي كان هو ينصرف بسرعة، وهو يطرق طرقات خفيفة بعصاه. كان قلبي مترعًا بحالة مزاجية من الرحمة والنعمة، عدت سالكًا الشوارع الخالية. قليل جدًا، فكرت أنا، قليل جدًا! قليل بزيادة! – لا يزال حتى الآن ما هو أكثر!

واختلط الندم أو الأسف العميق بالامتنان. بالطبع! لا بد أنها تصورت خطابي على أنه قطعة خطابة حقيرة، على أنه خدعة سخيفة، وأطلعت المحامي عليه. بدلاً من تقديم المساعدة – تسببت أنا في الضرر، وكل هذا لأنني متراخ جدًا، وكسول، وأعطي قليلاً جدًا من نفسي – قليلاً جدًا من الجدية والرزانة والمسؤولية، لا يمكنني أن أجعل الغير قادرًا على الفهم.

«مدام! لكي أجعلك تدركين، لإيجاد الطريق إلى ضميرك – أعلن أن، بدءًا من اليوم، سأبدأ في التدريب على الأشكال المتعددة والمختلفة لإماتة الجسد والذات (الصيام، الخ)، طالما أن هذا لم يحدث. مدام، أنت متغطرسة ووقحة! أي الكلمات بحاجة لاستخدامها لشرح معنى الضرورة، والواجب، وإخلاص الكلب لصاحبه؟ هل تريدين هذه الرغبة لآخر مرة حتى الآن؟ ما الذي من المفترض أن يعنيه هذا العناد أو التصلب؟ لماذا هذا الصلف والكبرياء ؟!»

وفي اليوم التالي، تذكرت تفصيلة مهمة، كتبت : «إنه يحب عطر البنفسج فيوليت فقط».

توقف المحامي، من ذلك الحين فصاعدًا، عن رؤية زوجة الدكتور. شيء ما ضايقني وحزّ في نفسي، لم أستطع النوم ليلاً. أنا لست ساذجًا. أنا عالم بأشياء كثيرة، وهي حقيقة أتميز بها ولن يرتاب أحد بشأنها – أدرك، على سبيل المثال، أي انطباع نحوي يمكن أن يخلقه خطاب مثل هذا على الشخصية الدنيوية والمدنية التي لزوجة الدكتور. بإمكاني حتى أن أبتسم، في لحظات النشوة القصوى، لا تزال مياه ابتسامة عميقة الغور تجري – لكن ماذا عن هذا؟ هل جعل ذلك معاناتي أقل قسوة والعذابات التي ألحقتها بنفسي أقل إيلامًا؟ وسخطي أقل جوهرية؟ واحترامي للمحامي أقل صدقًا ؟ آه، لا ! ما هو الجوهري والأساسي؟ الحياة، الصحة؟ إذن أن أقسم أن، بنفس الشيء لا تزال مياه ابتسامة صغيرة عميقة الغور تجري، سأمنح حياتي وصحتي، لذلك هي... على النحو المشار اليه سوف تتيح الرضا. أو ربما كان لدى هذه المرأة وازع أخلاقي؟ أية تفاهات أخلاقية لا وزن لها

مقارنة بالمحامي كراي كاوسكي؟ فقط في حالة إذا ما، عزمت وصممت أنا على تبديد قلقها وشكوكها فيما يتعلق بذلك الاحترام، أيضًا!

«مدام، يجب عليكِ! الدكتور ما هو إلا صفر، هواء خفيف لا وزن ولا أثر له».

لكنها لم تكن مسألة أخلاقيات بالنسبة لها:ببساطة كان غرورًا أو، في النهاية، بعض الهياج والغضب الأحمق لمجرد أنها أنثى، والافتقار إلى فهم مسائل بديهية مقدسة. تجولت تحت نوافذها – ما الذي كان يحدث هناك بأعلى، خلف الستارة الشفافة المسدلة (لأنها سوف تنهض متأخرة)، أي مرحلة كانت فيها ؟ النساء سطحيات جدًا! حاولت ممارسة السحر المغناطيسي عن بعد، «يجب عليك، يجب عليك»، رددتها مرارًا وتكرارًا، محدقًا إلى أعلى حيث النافذة، «الليلة، الليلة بالفعل، إن لم يكن زوجك بالبيت». في التو، فجأة، تذكرت، برغم كل شيء، أن المحامي تمنى أن يضربني، إذا لم يقم بعمل هذا في الشارع اليوم – ربما إذن لن يكون لديه وقت كاف فيما بعد ؟ لذلك يتعين أن أترك كل شيء وأسرع إلى المحكمة، التي منها، كما أعرف، سيخرج فورًا. وفعلاً، بعد عدة دقائق خرج مع شخصين، ثم اقتربت وفي صمت، عرضت مؤخرتي.

دهشة الرجلين تتردد فوقي، لكنني لم أعبأ بها – ولا حتى بالعالم كله ! أطبقت عيني نصف إطباقة، دافعًا كتفي إلى أعلى ومنتظرًا في ثقة – حتى الآن لم يهو شيء على مؤخرتي. في النهاية تمتمت وتلعثمت من فوق بلاط الرصيف: «ماذا عن الآن؟ في أي وقت، أي وقت، أي وقت...».

«هذا هو أحد البلهاء»، تردد صوته من فوقي.

«ياله من شرود للذهن ! نسيت أنني كان لدي مؤتمر ! سنتحدث في وقت آخر، إلى اللقاء يا سيدي، حدث بعض التغيير يا سيدي، احتراماتي !»

وخطا بسرعة إلى داخل التاكسي. آه، من هذه التاكسيات ! مد أحد الرجال يده في جيبه. بإشارة من يدي المرفوعة جعلته يتوقف.

«أنا لست شحاذًا ولا أبله. امتلك وقارًا– والإحسان اقبله فقط من المحامي كراي كاوسكي». تصورت خطة تنويم مغناطيسي، لضغط متواصل ومتماسك عن طريق حقائق لمدة ألف دقيقة وأسرار صوفية، التي، بدون الوعي الحاد، ستخلق حالة لاشعورية من الضرورة. سوف أخط بالطباشير، على حائط البيت الذي عاشت فيه، سهم وحرف (ك) كبير. لن أسرد بالتفصيل كل مؤثراتي، مهما كانت أقل أو أكثر براعة، لقد وقعت هي في شبكة من الأحداث والمجريات الغريبة. سوف يحدثها بائع في بيت للأزياء قائلاً – كما لو بطريق الخطأ – السيدة كراي وسكي ! البواب الذي ستقابله على السلالم سيقول إن القاضي كراي كاوسكي... سأل إن كانت مظلته قد أعيدت إلى بيته. كراي وسكي، القاضي – المحامي، يجب أن يكون المرء حذرًا: الاحتكاك الدائم يبلي الحجر. لن يعرف أحد أية معجزة سوف تجلب من المدينة، رائحة المحامي على ثوبها: رائحة صابون حمامه المنعشة وماء الكولونيا. أو، على سبيل المثال، حادثة مثل هذه: في وقت متأخر من الليل يدق جرس الهاتف، تستيقظ فجأة، تجري وتسمع صوتًا غريبًا يصدر أمرًا – في نفس وقت رنين الجرس ! – ولا شيء أكثر من هذا. أو خشخشة ورقة متقلصة تحتك بالباب، ولا شيء مدون بها، مقتطف من قصيدة: «هل تعرف ريف (الكراي) حيث ينضج الليمون؟» (٣)

لكنني كنت أفقد الأمل تدريجيًا. توقف المحامي عن رؤيتها – بدا لي أن جهودي قد ذهبت سدى. كنت أتوقع بالفعل لحظة استسلامي الأخير، وأصبحت قلقًا: شعرت أنني لم يكن ممكنًا أن أقوى على الاستسلام أو الإذعان للموقف. سيكون الهجوم الموجه إلى المحامي في تلك النقطة شيئاً ما لا أقوى على تحمله، حتى لو لم يكترث هو بشأنه. سيكون من وجهة نظري إهانة لا حدود لها، جارحة للكبرياء وعملا

شائنا. لا حدود له – نعم، لا حدود له، لقد قمت بوصفها جيدًا. وبالرغم من أن أنني لم يكن من الممكن أن أصدق، فقد ارتعدت من فكرة النتيجة، وحتمية الحدوث. وبالطبع... هناك بعض الطيبة أو الشفقة، برغم كل شيء ! آه، كم كانا ماكرين – و، على فكرة، أنا أحمل ضغينة للمحامي: لماذا أبقى كل هذا سرًا، ألم يعرف أنني عانيت؟ الفرصة؟ آه لا، لم تكن فرصة – القلب من دون ريب! كنت ذات مساء أسلك طريق عودتي إلى البيت «آفنيو»(٤) –عندما انتابني فجأة حدس بأنني ينبغي عليّ أن أسرع في السير إلى الحديقة العامة. في الواقع كان ينبغي أن أذهب إلى النوم مبكرًا، لأنني في فجر اليوم التالي كنت سأتسمر، على باب المحامي، لوحة مزخرفة منقوش عليها المحامي القانوني كراي كاوسكي، لكن حدسًا آخر تملكني: في الحديقة العامة. فقد مشيت فيها و، في الطرف البعيد، فيما وراء البركة، رأيت... آه، آه ! رأيت قبعتها الكبيرة وقبعته المستديرة السوداء (البولر). آه، أنتما يا مخاط الأنف الحقير، التعيسان، آه، أنتما أيها الوغدان ! هكذا، بينما كنت أمر أنا بوقت عصيب، كانا هما يتقابلان هنا سرًا، في خفية عني– كم كانا ماكرين جدًا ! لابد أنهما استخدما التاكسيات!– انعطفا إلى زقاق جانبي وجلسا على مقعد صغير. رقدت منتظرًا بين الشجيرات. لم أتوقع أي شيء، لم أفكر في أي شيء– كنت غير راغب في معرفة أي شيء، فقط جلست القرفصاء خلف شجيرة وأخذت أعد الأوراق الخضراء في سرعة، من دون تفكير، كما لو لم أكن موجودًا هناك على الإطلاق. وفجأة – قام المحامي باحتضانها، عانقها وهمس : «هنا – الطبيعة...هل بإمكانك أن تسمعي ؟ البلبل. الآن، بسرعة، طالما البلبل يغني... بسرعة إلى استكمالنا هذا اللقاء مع هذا الغناء، في الوقت المناسب لأغنية البلبل... أتوسل إليك !»

عندئذ...آه، كان واسعًا موقفًا إلى أبعد مدى، فشلت في كبح جماح نفسي – كما لو أن قوى العالم أجمع قد احتشدت، وتلاقت في الحماقة المقدسة التي سقطت عليَّ، كما لو أن محرقة ضخمة رهيبة، محرقة عظام، محرقة قربانية، أو شحنة كهربائية أصابتني بصدمة فظيعة – نهضت وبدأت في الصياح بأعلى صوتي، لكي يسمع جمهور الحديقة بأكمله: «المحامي كراي كاوسكي... هنا! الوكيل كراي كاوسكي... هنا! الوكيل كراي كاوسكي... هنا !»

كان هذا بمثابة إنذار خطر. جرى أحد الرجال، وهرب آخر، وتقاطر الناس فجأة من جميع الجهات–وانتابتني أول نوبة إغماء، والثانية، والثالثة، وانطرحت على الأرض ورقصت كما لم أرقص من قبل، رغوة في فمي، كل الرعدات والتشنجات – رقص ماجن. ما حدث فيما بعد، لا أتذكره. تم إدخالي إلى المستشفى.

أشعر بالأسوأ والأسوأ. أتعبتني تجاربي الأخيرة. غدًا، يرحل الوكيل كراي كاوسكي سرًا، غير معروف بالنسبة لي ( لكنني أعرف )، إلى منتجع جبلي صغير في شرق كارباثيانز. يريد قضاء الوقت بعيدًا في ( على حد قول الكاتب ) ظهر الجبال لأسابيع قليلة ويتصور أنني ربما سوف أنسى. وراءه ! نعم، وراءه ! في كل مكان وراء ذلك النجم الهادي بالنسبة لي ! لكن السؤال هو إذا عدت أنا من هذه الرحلة حيًا، وهذا الهاجس القوي جدًا. قد أموت فجأة في الشارع، بجوار أحد الأسوار، في هذه الحالة، تتعين كتابة ملاحظة صغيرة : دعهم يرسلون جثتي إلى عنوان المحامي كراي كاوسكي.

## هوامش

١– الأميرة الغجرية: أو حرفيًا عن الألمانية،» أميرة كسارداس» :أوبريت في ثلاث فصول بقلم إميريتش كالمان، عرض لأول مرة في ١٩١٥. كسارداس رقص مجري ثنائي الزمن على الموسيقى المحلية، يبدأ بطيئًا وينتهي في سرعة مسببة للدوار. ويستخدم جومبروفتش هذا العنوان الساخر بمكر، كزينزيكا (كزارداسزكا تعني كم أو مقدار قليل من رقص كسارداس).

٢– مصطلح فرنسي يرمز إلى الدجاج المسمن.

٣– تلاعب بالألفاظ متعذر الترجمة في الكلمة كراي(كاوسكي)، الكراي البولندي(الذي ينطق في الحقيقة كراج) وتعني «بلد»، «أرض».

٤– قصد المؤلف جيروزوليمسكي(طريق القدس). كان هذا الطريق ولا يزال هو الطريق الرئيسي السالك في وسط مدينة وارسو. في لغة التخاطب، غالبًا ما يشير أهل وراسو إليه على أنه كاليج، أي، «الطريق»، «الشارع».

# اللعنة عليك يا عراق كم أعشقك !

صلاح الحمداني

كاتب من العراق يقيم في باريس

أول الحروف بداية الرؤيا

منذ سنين لم أزر هذا الحيز من النهر، قبل ثلاثين عاما، كانت هنا قوارب صيد راسية لا على التعيين، طائرات ورقية التفت خيوطها في أعالي الأشرعة يعبث بها الهواء، وأقمار من البلاستيك صنعها البشر، لاصطياد الآفاق البعيدة.. كنت أعتقد واليوم أصبح اعتقادي قناعة: لبداوتهم يعود القرويون، كما يعود البدن إلى حفرته ! وهذا ما حدث لي.

باختصار صعدت إلى السطح فلم أجد أفقي، وحتى السماء هجرت ذاتها، تبدو أنها علقت على حبل الغسيل، والكون يتأرجح، يكاد يتهاوى فوق رأسي، دون سبب مقنع، بقيت واقفا بكل مدركاتي، نافضا عن كياني زيف الأسماء وأصل الأشياء، مخضبا بحنيني قفا السماء الزرقاء وهي تغوص في ذاتها، لتتداركني عزلتي، مذهولا في حضرة أوهامي، أنظم معركتي الأخيرة مع الوجود، أنظف لحظاتي وكأنها قطع بندقية لم تستخدم بعد في الحروب.

وحده ذاك الضوء الذي لولا بريقه في يومياتي لتجاهلت نفسي، وحده هو الذي كان يمنحني الثقة بمسيرتي خارج دائرة الأجداد وتاريخهم المدمي في شعاراتهم.

أورقت من أرض كان يسقيها سكانها بالأحلام والأوهام، ولدرء المحن كانوا يجتمعون على ضوء الشموع في الأيام الممطرة، وأن لم يجدوا الشمعدانات كانوا يشعلون روث البقر، يمضغون الساعات دون كلل، ماضين في تعويد أنفسهم على الصبر. فشلهم في الحياة جعلهم خائبين، بلا أفق، يشيّدون السجون ويقفلونها على أنفسهم، يردمون قراهم بفؤوسهم، ومنذ دهور وهم على هذه الحال، إلى أن تكاثرت الأبواب المغلقة، وهم اليوم منبهرون محتشدون أمامها ولكن دون مفاتيح ! فجلسوا يندبون حظهم أمام أبوابهم المغلقة، صدى نحيبهم يقلق مراقد أجدادهم ولا من مجيب. من عوقهم أخذوا ينصبون الكمائن لبعضهم، عاجزين عن تطوير إنسانيتهم، وحدادهم العظيم أنساهم ما يحيط من حولهم، وهم اليوم يدورون حول أمكنتهم، يحتفلون بضغائنهم ضد بعضهم، متوعدين بقتل كل من يعشق نور الصباح.

حقا، فماذا يبتدع من يتنفس الروث غير سخام الحقد على باقي البشرية.

عرفت أني في مدن الأسمنت، حتى ظلي لم يعد له وجود، والكل مسخ، ولكنهم يبتسمون! وعنادي ضد التافهين يستفحل كل نهار.. نعم، أضعت سبل العودة، وأنا اليوم بلا طريق، حتى الطيور المهاجرة مصابة بإسهال الموت، والبشرية فزعة من العصافير.

بعيدا عن شواطئ الجزر وأهلها الذين ما برحوا يضرمون النيران بالطبيعة كي تلمح دخانهم البواخر البعيدة، وتغير من مسارها وتأتي لانتشالهم من مصائرهم وترشدهم سبل فتح عقولهم المغلقة.

كنت أسائل نفسي: من هو السوي مع عزلته ؟ وما نفع روحي وهي تطل على شرفة تفضي على أفق

يبحث عن ذاته ؟
بعد أن كتبت رسالتي الأخيرة، وأدرت ظهري للماضي، فقدتهم، وبقي منفاي، لم يتفسخ بل العكس، أصبح له أجساد وأقدام وجذور ومدن، وحتى تربة صفراء وطين وكلمات من الحجر، وبعض غيوم وأمطار في اطار، ومروج من القبور نائمة فوق الورق، وسماء صغيرة سمرتها بغرفتي مثل كسرة مرآة تعكس سحنتي العراقية متى شئت ذلك.. هكذا بقيت أتأمل النهارات والليالي التي لم أتمكن في استنطاقها حين كانت منسية في المحبرة.. الحقيقة أني كنت مولعا بقناني المحبرات وأحجامها، وما يخبأ في عوالم حبرها.. حتى هذا القدر الأسود الذي مابرحت في البحث عن منبعه، حتى قرى طفولتي التي كنت أتصور أني سأكتشف سبب ضياعي عنها، مخلوطة مع تثخن الحبر القاني، الذي يميل إلى العتمة الحمراء.. القرية التي نستني، كنت أتخيل أكواخها وبساتينها، مقطبة الحاجبين في فجر بارد، وكأنها مولود جديد محنط بالحداد، ولا أدري سبب ذلك، لكني أدركت للتو أنه لم يعد يكفيني الهمس بالأشياء، وأني بحاجة للمعرفة، وأني لم أتعلم شيئا رغم كل فصول هذا المنفى، وأن تفكيري يبعد سنين عن مفاهيم المؤمنين بالغالب والمغلوب، والخير والشر.

لا، لم أعد أنتظر عودة أحد، لأني نسيت من رحل. وصباحي هذا لم أكن أنتظره هو الآخر. جميع المواعيد مخطئة، لكن يبدو أني سبقت الغيم وجردت النهر من ملابسه، وعلقتها على نخلة قزمة تجهل مواعيد الميلاد.

تكرارا، سيأتي وقت بعد منتصف الليل كعادته وحينها سأذهب إلى النوم دون رغبة بذلك، كما الأيام الخوالي، هكذا إلى أن أهجر رتابة وحشتي وأكتشف نفسي قبل أن أنطفئ.

كان الصيف معزولا عن الرمال، مثل تفاحة شطرت إلى نصفين، وكانت عيونك تبوح بالكثير، وكنت مبتهجا، أتصدى للهواء الحار، مثل زوبعة لا تعرف مدارها، كنت لا أعي التفاصيل، ولكني أشعر بألفتك وهي تضمني مثل خاطرة تأتي على عجل، وقبل أن تقصد روحي، تختنق في ذاتها، دون أن ينطق اللسان ولا حتى بالقليل.

كل ما يقال عن حقوق الإنسان في الوطن العربي هو حبر على حبر على ورق، كلام تلوكه الألسن لا تؤمن إلا بالفوضى والعقول الخاوية، وتهتف بشعارات لم تلبس عربيا رداء يحميه من عوز الدنيا! على أطراف روحي تترامى أرض العراق، بلا حدود، وسأبقى أطارد نسيمها حتى في مهب الشيخوخة الصفراء، أنا الذي بلغ بي الطيش أن أسافر نحو أقصى مُثلي، أتمشى فوق الغيوم، وأضع الأمطار في كيس من النايلون، بلا تأخر ودوما نظري نحو الأفق، أنا المجنون بلا خبل، أقرأ الشعر العربي الرديء، وأجالس عقم تكرار النهارات، لم تقتلني السكاكين وقد أخطأني الجلاد رغم فطنته.

وف لن أجن في منفاي
ولن أعدم رميا بسأم
ولن أضيع في مبردات الجثث
ولن تقتلني غربتي
طالما أن شبح أبي ما زال بعقمه يدور حول سرير أمي
وابنة أخي الصغيرة لم تصلها بعد أحلام الكبار
تجالس القمر المضمد بالغيوم
وكل صباح، دون رفيق، تبدأ إحصائية الخراب.
لا رغبة عندي أن أموت من أجل وطن نهبه من جاء لإنقاذه باسمي - أنا الضحية ! لن أضحي بحياتي

من أجل حفنة قراصنة بلحى وخناجر من ذهب وأربطة أعناق وسبح تطقطق في فراغ عقولهم، فمن سيمنحني ميلادا جديدا، أو أعيادا بلا مراجيح تأكلها ذكرياتها في مواجهة سماء من التنك، فلم يعد استهلاك الوقت فخرا، وبلا ريب، رغم بدلات الجنود التي لا تفك بحرقها المعارك، يبدو أن الخلاص من الحرب الأهلية في العراق ضرب من الخبل، رغم غلق الأبواب في وجهها من كل صوب، ما زالت قابعة تقدح النار مثل سعلاة «خرابة الطنطل» في قيظ أزقة عباس أفندي، وتسترق السمع خلف فجر شؤم النهارات القادمات.

منذ الآن، نعم، منذ هذه اللحظة، سوف لن أشم عطر طفولتها بعد.

كان النهار يصعد أفقيا تاركا وراءه الظلام وهو ينزل بطيئا في نفسي، بينما أخذ يشمر الملتحون عن سواعدهم، يلفون بقطعة قماش تميل إلى الاصفرار، ما تبقى من جسمها الصغير المتفجر، ثم ينزلونه في حفرة متربة، قبل أن يسمع في المقبرة صدى المساحي وهي تغرف التراب وتدكه فوق صندوق الخشب.

لا وجود للمساء الهادئ، حتى الغيوم وصل أذيالها الكبريت، فأي نسمة ستأتي وتطفئ الحرب ؟ وأي منفذ سيفلت العراق من مذبحته، وأنا متى سأنجو من داخلي؟

مللت اسم العراق، لأنه يسكن فيّ ولا أسكن فيه، وما حافظت عليه من ذكريات قديمة عنه وعن أشيائه، أصبح جزافا العثور عليها اليوم.. أنه الجرف المائل في الروح، والنهر الذي يصب في قفار الذاكرة. هذه الذاكرة الموغلة في تلوث الهواء الذي أتنفس، وأين ما كنت، والتي لا أشك في وجودها، تميل بارتخاء، وكأنها سعفات نخلة تحميني من لهيب عزلة الموت في المنفى.

منذ لحظة البكاء الأولى، لحظة الفراق، إلى حين اللقاء، كان وجهه يحاصرني، وما زالت أمي في مخيلتي، وهي تعد لي ولأخوتي فراش المساء فوق السطح، بين تراكم النجوم وقصائدي المعوقة.. كنت أتقن الأرق مع صفاء الأفق، رغم وقفتي وحيدا وسط عواصف الرمل، وقراءتي لغد محاصر بالخراب.. لا أتذكر أني كنت يوما مراهقا، على العكس، كنت أتعارك لكي أصبح رجلا، ألم أولد من ذات طينية الرجال المتحاربين اليوم؟ لا أتذكر أني كنت يوما طفلا ولا حتى مراهقا، كنت أصدق أن الدفاع عن الوطن سيجعل مني بطلا. جميع أصدقائي ماتوا، وحين أصافح آدميا وهو يضع وسام معركة على صدره، أقول له بدل صباح الخير، [أيا تافه]. لمعرفتي أن الأوسمة لا تصنع الرجال ! وأن لا فائدة للبشرية بأبطال تركوا عشيقاتهم وزوجاتهم وأولادهم وذهبوا يحاربون أناسا لا يعرفونهم، ويدفنون أطفالا مع لعبهم من أجل الأوسمة.

كل حركة الكون محصورة كما أتذكر في الزقاق المؤدي للنهر، حتى القمر كان يأخذ ذات الطريق، مع تلاطم المدى، محمولا على ظهر ألواح من خشب التوابيت.. كنت أقيس كآبتي مثل قبطان ينظر بصعوبة إلى خريطة، وهو يتدافع مع العاصفة، لم أعرف الاستكانة، ومنذ زمن بعيد يئست روحي حلم اللقاء بمن فقدت. وحتى رقدتي المضطربة ألفتها.

أحيانا أرى جلادي مسرعا في ذلك الزقاق الذي لم أنس أبدا شكل التوائه وأحجاره، منحدرا نحو نهر دجلة، وهو يمسك بطرف ذيل دشداشته، وكأنها كل ما تبقى له من كفن لستر عورته.

• مقطع من كتاب يحمل عنوان «لم يعد بانتظاري أحد هناك !» ويبحث عن ناشر.

# قصص قصيرة

## رسمي أبو علي

كاتب من فلسطين

### ١- زوجتي كريستينا

تلقيت رسالة ذات ورق أصفر مكتوبة باللغة الروسية تقابلها ترجمة للرسالة باللغة العربية تقول فيها كريستينا أنها زوجتي.
عصرت ذاكرتي طويلاً إلى أن تذكرت تلك الفتاة الشقراء التي التقيت بها في زمان ومكان لا أعرفهما ، على أنني أذكر جيداً أن شاباً كان برفقتها وافترضت أنه صديقها أو حتى زوجها.
أذكر أيضاً أنني تحدثت إليها بعاطفة قوية ونوع من الهياج العاطفي سببته لي فتاة أخرى عصابية كنت على علاقة بها وأدرك الآن أن سوء تفاهم قد حدث ، فاهتمامي بكريستينا لم يكن حقيقياً ، وكل ما في الأمر أنني وجدته أمامي ، وربما كان ذلك في الحلم ، فغمرتها بعاطفة واهتمام لم يكونا موجهين إليها في الحقيقة.
إلا أنه بالرغم من ذلك ، فربما أبذل بعض الجهد للعثور على كريستينا ، وربما أذهب إلى أبعد من ذلك فأتزوجها فعلاً ، ولدي سبب وجيه ، إذ أنها المرة الأولى التي تطلبني فيها امرأة للزواج.

### ٢- حكمة الأشجار

بمناسبة فصل الربيع أراد الرجل شديد الرضا عن نفسه أن يستمتع بمناظر وروائح الربيع فذهب إلى أجمة تضم عدداً من أشجار الصنوبر غامقة الخضرة واختار حجراً في منتصف الأجمة وأشعل سيجارة ليكتمل استمتاعه بالربيع.
لكن أمراً بالغ الغرابة قد حدث بعد أن أخذ نفسين من سيجارته إذ أحس بارتجاج الأرض تحت قدميه فاعتقد أن زلزالاً قد وقع .. ولكن لعظيم دهشته رأى غير مصدق أن أشجار الأجمة تقترب منه في حركة منتظمة مدروسة كأن الأشجار مجموعة عسكرية تحاصر مطلوباً للعدالة.
أطبقت الأشجار عليه من كل جانب بحيث سدت عليه جميع الطرق عن اي هروب محتمل، وبعد أن اكتمل الحصار حوله ساد صمت عميق ثم سمع صوتاً قادماً كأنه من إحدى الأشجار :
– أنت شديد الرضا عن نفسك وتعتقد أنك الأفضل .. دعنا نرى الآن كم تصمد إذا تحولت إلى شجرة مثلنا.
كانت الأشجار لطيفة وغير قاسية فلم تحتجز الرجل سوى بضع دقائق كانت كافية ليعرف أنه كان مخطئاً وأنه ليس الأفضل.

### ٣- عد تنازلي

قرر الرجل بعد تفكير استغرق أياماً أن ينقل ملكية البيت إلى بناته العوانس تحسباً لتقلبات الأيام ، وعندما أفضى بقراره إلى زوجته استنكرته وعلقت :
– ولكن لماذا العجلة .. أنت باسم الله ما شاء الله لا تزال في أحسن صحة.
ولكن الرجل قام بإجراءات نقل الملكية رغم اعتراضات زوجته وأبنائه الذكور الذين استاءوا من هذه الخطوة لأنهم لن يحصلوا على أي حصة في البيت.
وبعد أن أكمل الرجل معاملة النقل بدأت صحته بالتدهور ولم يطل الأمر كثيراً .. حتى مات بعد أيام.

### ٤- السرطان والانتهازية

عرفتهما قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، وكانا لا يزالان يافعين وكانت صداقتهما مضرب الأمثال. ثم جدت أحداث كبيرة فتفرقنا لنلتقي بعد هذه السنوات الطويلة حيث أصبحا كهلين.
ثم تبينت أنهما متخاصمان ولا يكلمان بعضهما على الإطلاق.. ولما استطلعت الأمر من صديق ثالث قال إن (س) المصاب الآن بالسرطان هجر صديقه القديم (ص) لأنه أصبح انتهازياً كبيراً.
بعدها تساءلت بغموض فيما إذا كان السرطان يشكل درعاً واقياً ضد الانتهازية!

### ٥- غزل مختلف

«معاقة ، معقدة ، متخلفة ، جبانة ، جنازة متحركة ، كلبة ، جثة ، سحلية من ذوات الدم البارد»، هكذا كان يقول لها عندما كانت ترفض أن يقبلها رغم مرور سنوات على العلاقة العميقة بينهما..
وعندما يحاول تقبيلها بالقوة كانت تبعده بقوة وهي تصرخ :
– حيوان ، وحش ، حقير ، أزعر.
يحدث هذا تقريباً كلما التقيا ، وهما بالمناسبة يلتقيان كثيراً .. منذ سنوات».

# الأشياء الجميلة المكررة والمملة

حسن أبو سيف

قاص من ليبيا

١

فتاة تجلس في منتصف السرير مطلقة العنان لشعرها.! تضم ركبتيها إلى صدرها وتبكي / مشهد مكرر، ولنفس السبب، فقدان حبيب أو معتقدات ذلك.!
سبب دموعها هو شعورها بأنها فقدت شيئاً كان يمثل لها يقين حبيب وزوج ثم أطفال يعني أنها كانت على مقربة من الهدف الفطري لخلقها وهذا هو الجميل وأيضا المكرر.

٢

وقفت أمام المرآة ويفاجئها جسدها كأنها أول مرة تراه لم تكن منتبهة لهذا الانتفاخ في منطقة الصدر .. جسدها أيضا ابتعد عنها بنفس المسافة التي ابتعد بها حبيبها.
تعود إلى حافة السرير مطأطئة رأسها تدخل في حوار داخلي مبني على جلد الذات ولكن سرعان ما تنتبه إلى أن هناك شيطاناً يتحمل جزئية مما وقعت فيها / دخول الشيطان هنا يعتبر مبرراً لسوء ما تنظر إليه بأنه تصرف غير أخلاقي وهذا مكرر ونكتشف بأنها لم تستطع الاستمرار أمام حالة الجلد .
علماً بأن حبيبها عندما طلب منها أن يقبلها وشعر بتمنعها حلف لها بالله فبمجرد أن سمعت لفظ الجلالة أسلمت نفسها.
هي كانت موافقة قبل كل هذا .

٣

أثناء عودتها من المدرسة تمشي سيارة بجوارها والشاب الذي يقودها يملي عليها رقم هاتفه
ويفزعها المنظر ليس للتصرف بل للتكرار .. نفس الطريقة السابقة لحبيبها السابق .
تدور في تردد حول الهاتف والغريب أن الرقم التصق في ذهنها / هذا الشعور تكرر والتردد أيضا .
أخيراً اتصلت وبمجرد أن أكملت الرقم سمعت صوته ومن الطبيعي أن تتأخر في الرد ...
كانت تشعر بأن كل ما يحدث قد حدث سابقاً .. لكن تعتبره تعويضاً عن شيء فقدته سابقاً .

٤

فاجأتها أول جملة غزل .. قوامها جميل ومشيتها رشيقة وعيناها ...
كانت تسمع صوته وتعرف الكلمات قبل أن يلفظها .. مثل مستمع لقصيده مقفاة .. تجعلك التفعيلة الواحدة والواضحة بشده والمكررة تدخل في خلق إيقاع بقدمك مصاحب للقصيدة .. يصل الأمر إلى الذروة لتوقع الكلمة الأخيرة في كل بيت / هذا التكرار ممل وجميل .

٥

وقفت أمام المرآة نظرت لجسدها وهذه المرة لم يفزعها .. بل شعرت بأنها اقتربت منه أكثر .. وأن كل ما حدث من تغييرات كان طبيعياً .
وأن ما حدث الآن وما حدث في السابق يلتصقان .. هي تعيش حالتي حب في آن واحد .. لكن تفصلهما مسافة .. (وبطريقة أوضح، فان حياة الإنسان تسير في خط مستقيم يبدأ من ظلمة وينتهي في ظلمة .. ووجود أحداث متشابهة يجعله يدخل في محاولة ثني هذا الخط ليصبح دائرة .. وبهذه الطريقة يمكنه المرور على الأحداث السابقة في زمن حديث وهذا هو التكرار الجميل لأنه يسرب لك إحساساً بأنك لا تكبر والممل هو أنك تعرف كل ما يحدث مسبقاً).

# بـــائع الكتب

هــوارد باركر

ترجمة : ربيع مفتاح

مترجم من مصر

**الشخصيات**

بـائع الكتب .... الرجل... المرأة

* * *

« يظهر رجل مسن بجوار عربة ممتلئة بالكتب»

بـائع الكتب: هذا الحائط الذي أقف بجواره، كم هبت عليه من رياح مسالمة وعاتية، وكم حطت على هذه الكتب من طيور طيبة وغير طيبة... منذ كنت صغيرا وأنا أشتم هذه الروائح... والآن أقول:

اللعنة... اللعنة على كل شيء...

(صمت).. دخان سيارات وعوادمها أصوات مرتفعة.. إزعاج وضجيج.. قلق يسد شراييني وأبخرة تأكل رئتي.. إنها مؤامرة.. لا أحد يعرفها سواي.. فقدنا صلاحيتنا كبشر.

(يسحب بعض الكتب من على الرف)..

بـالأمس بعت كتابا.. أخذت الثمن وسلمته.. ولكن سرعان ما جاءت النكسة.. فلم يكد المشتري يترك المحل ولسبب لا أعرفه ولن أعرفه ابدا رجع على عقبيه وأعاد الكتاب وطلب ثمنه.. قلت له: هل فعلت ذلك لتختبرني.. مكثت أفكر في هذا الأمر طوال الليل... وقد وصلت إلى نتيجة وهي أن هذا التصرف الشاذ مفيد لي.. فمنذ عودة الكتاب إلى حوزتي. أصبحت المعرفة في أيد أمينه...

وأنا كبائع كتب يجب أن أحتاط ولا أسمح لكل من يأتي أن يلمس الكتب بيديه.. نعم يجب ألا يفعلوا ذلك.. لكن.. هذا الإحساس الذي يراودني منذ سنوات.. أنا وهذه الكتب سوف يتم نفينا ثم حرقنا.. أعرف مدى صدق حدسي.. وسوف يحدث ما يراودني قريبا.

اعلم أنني سوف أحرق أنا وكتبي... بل وكل بائعي الكتب قد تظنون أن هذه الكارثة.. ربما حدثت فقط في القرون الوسطى.. سوف تصبح هذه الكتب محرقتي وأنا محرقتها.. لعنة ما قد حطت على هذه الكتب.

(يمسك بقطعة من القماش وينفض التراب عن الكتب)

نعم.. لقد ولى زماننا.. وفقدنا صلاحيتنا.

(يظهر شبح رجل يحملق في بائع الكتب، ينتبه بائع الكتب فجأة).

بـائع الكتب: شرطي !! سوف أتصرف كما لو أنني متسول وتبدو العربة وكأنها ممتلئة بالحثالة.. وليست قاطرة من الحقيقة تتعهد بإصلاح العالم.

الرجل: هل تأذن لي أن...

بـائع الكتب: تتصفح.. افعل تصفح (يفحص الرجل بعض الكتب) الكتب تبوح بسرها لي.. لم تعد تخفى نواياها.. أستطيع أن اشم رائحة تفحم الأوراق و اللحم.. الكتب وأنا في محرقة واحدة.. أما الآن فإن المنفى ينتظرنا معا

الرجل: (يبحث عن عنوان ما)

أبحث عن هذا العنوان ولم أجده في أي مكان.

بـائع الكتب: ماذا؟

الرجل: أقول لم أجده في أي مكان.

بـائع الكتب: كما ترى.. إن ما تريده موجود أمامك.

الرجل: صحيح.. موجود هنا؟!!

بـائع الكتب: نعم موجود.

الرجل: اين؟ (يقلب الكتاب بين يديه).

هل هذا هو السعر حقا؟

بـائع الكتب: نعم هو ذا.

الرجل: (مندهشا).. ولكن هذا الثمن مرتفع جدا.

بـائع الكتب: هل تود أن يقرأه الجميع؟!!

الرجل: لكن ذلك...

بـائع الكتب: إن الثمن يعكس قيمة الكتاب.

الرجل: ربما.. لكن؟

بـائع الكتب: على اية حال أنا لا أود بيعه.

الرجل: لا تود بيع الكتاب؟!!

بـائع الكتب: نعم.. لا أود بيعه.

الرجل: لكنه موجود على الرف.. والثمن مكتوب عليه.

بائع الكتب: هل تعتقد أن ذلك دليل على رغبتي في بيع الكتاب؟.. ما ذكرته لا يدل على شيء.. ربما أفكر في بيعه يوما ما.. الله وحده يعلم من أين أتيت أيها الرجل.. على أية حال.. كيف أعرف أنك فهمت ما قلته؟.. ربما يكون ذلك فوق مستوى فهمك.. أخشى أن يضيع هذا الكتاب ويضيع معه جهد المؤلف و الطابع و الناشر يضيع كل ذلك إذا بعته لك.

الرجل: لقد بحثت عنه كثيرا.. ولم أجده في أي مكان لذا يجب أن أحصل عليه مهما كان السعر.

بائع الكتب: أعتقد أن سعر الكتاب ليس مرتفعا إذا أخذنا في الحسبان.. ندرة الكتاب ثم رفضي لبيعه.. إنه بذلك يصبح رخيصا جدا.

الرجل: معنى ذلك أنك لا تود أن تبيع..

بائع الكتب: إذن.. أنت شرطي.

الرجل: أنا.. أنا شرطي؟

بائع الكتب: نعم.. وذلك يفسر مدى لهفتك على العنوان، الشرطة فقط هي التي لديها هذا الإصرار على اقتفاء الأثر كما تفعل أنت.

الرجل: أؤكد لك.. أنني...

بائع الكتب: لا يهمني ما تؤكده.

الرجل: اريد الكتاب.

بائع الكتب: كي تحرقه. ثم تعود ليلا كي تحرقني.. لن أكون موجودا هنا سوف أكون هناك بعيدا، لن أقول لك عن مكاني.. والذين يريدون الحقيقة سوف يساعدونني ويقولون إنني لست موجودا أو ربما رحل إلى زيورخ.

الرجل: اسمعني.. أنا لست كما تقول.. أنا أريد المعرفة وأعتقد أن هذا العنوان يحتوي الكثير منها.

بائع الكتب: أو سيقولون إنني في فرانكفورت.. نعم إذا سألت عني فسوف يقولون.. في فرانكفورت.

(يهز الرجل رأسه ويبدأ في التحرك).

اللعنه على كل الطغاة.. يبدو أنني لن أبيع هذا الكتاب أقسم بالله لن أبيعه لأمثال هذا الرجل.

(يمسك بالمنفضة فيطير الحمام).

يبدو أن الحمام يكره مهنتي.. لكن.. رغم ضآلة حجمه فإن قيمته كبيرة.. هل أصبحت آخر المدافعين عن المعرفة. أعتقد أن هذا الرجل الظالم سوف يذهب إلى المحطة ليجمع بعض أتباعه ويأتون إلى هنا كي يضربوني حتى الموت.. ولن يهتم بي أحد.. أما هو فسوف يتظاهر أنه جاء من أجل الكتاب.. لقد أخبرت ذلك طيلة عشرين عاما.. أحاول أحيانا أكثر من خمس مرات ألا أبيع الكتب لهؤلاء المتآمرين، معاناة مضنية وكفاح مرير أن أمتنع عن البيع لأمثال هؤلاء فهم يعرضون عليّ ثلاثة أمثال سعر الكتاب.. فهذا دليل واضح على هويتهم.. ولكن إلى متى أظل أفعل ذلك؟ وأنا أحيانا أشم رائحة المحرقة.

(تظهر امرأة فجأة).

يبدو أنه قد حان وقت الرحيل فأنا هنا منذ الصباح ( يبدأ في وضع الغطاء على الكتب).

المرأة: أنت بائع الكتب؟

بائع الكتب: لا.

المرأة: عندئذ ماذا تبيع؟

بائع الكتب: أبيع البنجر.

المرأة: ولكن يديك ليست حمراء.

بائع الكتب: أنت تعرفين كل شئ.. فلماذا تصرين على إزعاجي وأنا رجل عجوز. وخلال سنوات عمري وهم يحاولون أن ينفونني.. والله وحده يعلم كم أحاول أن أتجنبهم!

المرأة: سوف أساعدك.

بائع الكتب: تساعدينني؟!!

المرأة: نعم.

بائع الكتب: لست في حاجة لمساعدتك.. أنت قاتلة وعادة يبدأ القاتل بتقديم يد المساعدة.. معي صفارة وسأظل أنفخ فيها حتى آخر نفس في جسدي.. ومع ذلك فلن يلتفت إليّ أحد ممن يركبون السيارات فقط، سوف ينظرون من النوافذ.

المرأة: أنت متشائم وتتوقع موتك.. إنك تكافح وحدك من أجل..

بائع الكتب: أشكرك فقد تزوجت أما توقع الموت أعتقد أن ذلك هو الطبيعي منذ أن نولد.

المرأة: إذن.. انت فيلسوف؟!!

بائع الكتب: لست فيلسوفا إلى الدرجة التي تعتقدينها.

المرأة: الحقيقة أنني...

بائع الكتب: ماذا تعرفين عن الحقيقة؟

المرأة: في العربة.

بائع الكتب: لا بد أن أذهب الآن.. لدي موعد مع رجل في المسرح.
المرأة: أنا السيدة ليشمان من وزارة التعليم وسوف أقوم بمصادرة هذه الكتب.
بائع الكتب: ماذا تقولين؟
المرأة: افتح العربة.. سوف أختم رسميا على كل هذا المخزون من الكتب (تخرج شريطا لا صقا من حقيبتها).
بائع الكتب: كنت أتوقع مجيئك.. طوال هذه السنوات وأنا أتوقع مجيئك.
المرأة: هذا خاتم الدولة (تتحرك حول العربة).
بائع الكتب: هذا هو حديث المحرقة، تمضي السيارات وتصادر الحقيقة.
المرأة: و الحمام يطير ويحط على...
بائع الكتب: نعم.. سوف يستمر في ذلك.. فلا أحد يستطيع أن يوقف هديل الحمام.. إن سقوط الباستيل لم يستطع أن يغير ما الفه الحمام.
المرأة: هناك.. سوف تصادر كل هذه الكتب.
بائع الكتب: إذن.. لن أرى النور ثانية.
المرأة: إن السياسات تتغير.. وما هو غير عادي بالأمس يصبح اليوم عاديا.
بائع الكتب: يا لك من فيلسوفة.. أين تعلمت وتدربت؟
المرأة: يجب ألا تخالف الأوامر.. أليس كذلك؟
بائع الكتب: أنا مرهق ومتألم من هذه الواقعة.
المرأة: الشاحنة سوف تأتي وتأخذ..
بائع الكتب: وسوف يأتون معها؟
المرأة: بطبيعة الحال.. أتوقع ذلك..
بائع الكتب: إنهم يصطادوننا.. بمثل هذا التعبير الإنساني، إن وجودنا ينتهي حين يتظاهر الطاغي بهذا الوجه الإنساني.
الرجل: ( يظهر ثانية ).. لقد أبعدتني عنك بأسلوبك الجاف.. لقد سلكت أربعة شوارع... ثم فكرت أنني في حاجة للمعرفة.. فلماذ لا أحصل عليها؟
إن المعرفة لا تأتي إلا لمن يضحي من أجلها والآن.. أريد الكتاب.
بائع الكتب: لقد أتيت متأخرا.
الرجل: إذن.. قد تم بيع الكتاب.
بائع الكتاب: لم يتم بيعه.. ولكن.. أنت الذي أتيت متأخرا
الرجل: انت شخص غامض ومجنون.. وسوف أحصل على الكتاب حتى لو وصل الأمر إلى مصارعتك اخلع نظارتك الآن.
بائع الكتاب:: لقد صادرت الحكومة كل الكتب.
الرجل: (صمت).. مجنون.. أنت مجنون.
بائع الكتاب: مجنون.. نعم.. لقد قضيت عمري كله في كفاح مستمر.. وهذا علامة الجنون.
الرجل: قل لي.. أين المؤلف؟
بائع الكتاب: المؤلف؟... مات أو لعله يعمل الآن في مكتب بريد.. لا أتذكر أين هو الآن؟
وإذا قابلته لن يخبرك بشيء
الرجل: افتح الصندوق.
بائع الكتب: أفتح الصندوق؟
الرجل: افتح الصندوق.
بائع الكتب: أتود أن أتعرض للحبس وأنا في السبعين من عمري.. إن الشاحنة سوف تصل الآن.
الرجل: اسمع.. حركة المرور صعبة جدا.. وسوف تأخذ الشاحنة وقتا طويلا حتى تصل،لدينا من الوقت ما يكفي للحصول على الكتاب.
بائع الكتب: ما هذا التهور الذي يسيطر عليك؟!!
الرجل: إنه النسخة الوحيدة الباقية، سوف أزيل الشمع و الأختام.
بائع الكتب: إنك تبذر الشر.. عرفت ذلك منذ أن رأيتك.. وتوقعت أن تكون شرطيا أو شريرا.. أما زلت تود الحصول على الكتاب؟
الرجل: نعم.
بائع الكتب: أعرف ذلك.. ماذا تعتقد عن ماهية المعرفة؟
( يقطع الرجل الشمع والأختام بالسكين).
ماذا تحاول أن تفعل.. تحطيم حياة الناس.. أليس كذلك؟
(يضع الرجل يده على فم بائع الكتب).
الرجل: تكلم وإلا سيكون الموت مصيرك.
(صمت.. يترك الرجل بائع الكتب، ثم يقطع الشمع ويأخذ الكتاب.. ويضعه تحت معطفه ويذهب).
بائع الكتب: زيورخ.. هناك عند النهر تحت الشجرة.
(يغادر الرجل المكان بينما يظل بائع الكتب في مكانه).

# لقلق ريناس

## للألباني ماكس فيلو

## ترجمة محمد المزديوي

كاتب ومترجم من المغرب يقيم في باريس

لعقتُ ملعقتي بعد آخر لقمة. مسحتُ صحني وأنهيت خبزي ووضعت الملعقة في كيس بلاستيكي. ثم وضعتُ الكيس في جيبي. نهضتُ وخرجتُ متوجهاً، ببطء، نحو العنبر الأكثر قريبا من سور السجن. نحنُ في شهر يناير والثلوجُ زاد سمكها. وفي المنحدر يمارسُ جيزيم سيتوزي عادة صيد العصافير. كان يخدعها عن طريق فخاخ مطاطية. يترك لها بعض فضلات الطعام فيُصيبها.

كان كل معتقل يمر بالقرب منه يخيفه. إذ أنه كان سيتوزي ضعيف العقل.

أقول له:

– أترك العصافير تنعم بالهدوء.

يرد عليّ، وهو يُخرج عصفورين ميتين من جيبه:

– سوف أطبخها في وعاء مغلق، مصحوبة بالرز.

أعود إلى العنبر وأنا متقزز.

تعود إلى ذاكرتي قصة اللقلاق «سيب». هي قصة بما تحمل كلمة قصة من معنى. لا أعرف أي درجة من الصدق تحتوي عليها، ولا أين يوجد قسم الكذب، ولكني أصدق هذه القصة، كما حُكيَت لي أكثر من مرة. كم من مرة أتيحت لي الفرصة لأسمعها من فم سجين قديم... لأن الوقائع حدثت قبل عشرين سنة في سجن ريناس. السجين خيتي يجد نفسه في هذه القصة. من حين لآخر أسأله عن بعض التفاصيل كي أكمل في رأسي هذه القصة الغريبة والمُبجَّلَة.

كانت الفترة فترة بناء مدرجات مطار. كانت عنابر السجن والورش قد انتهت. كان الأمر يتعلق بوضع الخرسانة، وكما نعرف أن وضع الخرسانة هو إحدى الأشغال الأكثر صعوبة وقسوة. يتوجب وضع الزفت ثم تمديده. وهذا المُدرَّج كان معمولا لاستقبال طائرات الشحن العملاقة. إذ أن الروس افتتحوا خطا لطائرات طوبولوف، وأصبح من الضروري بناء مدرج في العاصمة تيرانا. هو مطار عسكري ومدني في آن، وسيكون أكبر مطار في البلد.

يتوفر هذا الموقعُ الذي يوجد في مكان منخفض على مياه. إذ توجد بالقرب منه بعض الغدران الراكدة حيث ينمو القصب. المكان هادئٌ وبعيد عن المدينة، وكانت الطيور المهاجرة تحط فيه كي تستريح. وكانت بعض اللقالق تتيه في الورش. ذات يوم ظهر طائرٌ أبيض من بين طيور أخرى. اقترب سين وتعرف على لقلق. جلس على الأرض وطفق يتأمله. أدار اللقلق رأسه وبدأ يفحص باهتمام من دون حركة.

اقترب السجين من الطائر. حاول اللقلق أن يطير لكنه لم يستطع، فسقط. حينها أدرك السجين بأن جناح الطائر منكسر. سين كان خياطا عاديا من العاصمة تيرانا، ولكنه كان يمتلك يدين خبيرتين. اقترب من اللقلق من الخلف وأمسك بعنقه وضمه إلى صدره.

عاد إلى الورشة مع طائره. أحاط بهما السجناء مكونين شكل دائرة ولم يتفوهوا بكلمة.

– سوف أصطحبه إلى العنبر. لقد تكسر جناحه، ولهذا السبب فهو لا يستطيع الطيران.

أخبر سين الشرطيَ المكلف بالورشة بقصة اللقلق. بواسطة بطانيّة قديمة من الزغب صنع عشا بالقرب من سريره وقام بتمديد اللقلق، الذي لم يُصدر أيّ حركة مقاومة. حين جسّ جناحه اكتشف سين الجرح. استخدم بيضتين وشيئا من الصابون وقطعة من القطن. عالج هذا الكماد، مزّق إحدى قمصانه القديمة واستخدمها لتثبيت الجبيرة. من الغريب أن الطائر استسلم للعلاج. عينه، فقط، كانت تدور في محورها، مثل مِنفاق.

طيلة يومين لم يحضر سين إلى الورشة. كان يظل بالقرب من الطائر. أخذ زميلٌ في السجن مكانه في العمل مع المجموعة. قام بتعميد لقلاقه بـ«سيب»، ثم كان يصطحبه إلى الورشة ويضعه بالقرب من إحدى الغدران. كان اللقلق كثيرا ما يلتفتُ لرؤية

العمال وهم يشتغلون في المدرج. ذات مساء، وبعد ثلاثة أسابيع، قرر سين نزع الجبيرة، فقام الطائر بالانبساط. فتح جناحيه، حركهما ثم أغلقهما.

– لقد أصبحنا متعودين مع اللقلق. ولكنه سيطير غدا. أسراب من اللقالق تمر من هنا، في اتجاه الجنوب، وسيتبعها.

صباح الغد، طار اللقلق فوق السور وفوق السجناء، من السجن إلى المدرج. رسا هناك وانزلق في الماء.

بينما كان المعتقلون يستعدون للدخول، في الساعة الثانية، انطلق اللقلق، استنشاط دون أن يكلفه أحد. حلق فوق مجموعات العمال، مثل طائرة، واتجه ليرسو الأول أمام السجناء وحراس السجن. حين فتح الحارس الشباك، كان اللقلق أول الداخلين.

ابتداءً من هذا اليوم، في الساعة السادسة إلا عشر دقائق، في كل صباح، يبدأ اللقلق في القوقأة في نفس المكان بين المعابر.

– كراكْ... كراكْ...

كان كل السجناء يعرفون أن ساعة العمل قد دقّتْ. فيما يخص ساعة الانتهاء من العمل، في الساعة الثانية إلا عشر دقائق، فاللقلق يهب من خلال بسط جناحيه، يشرب قليلا من الماء ويقترب من الورشة.

– كراكْ.. كراك...

كان السجناءُ متأكّدين منْ أنّ ساعة الانتهاء من العمل قد حانتْ، إذ أنهم كانوا محرومين من معرفة الوقت ومن امتلاك الساعات. لم يكن اللقلق يخطئ أبدا. كان دقيقا. ومن الغريب أنه لم يرحلْ، فقد قضى فصول الخريف والشتاء والربيع برفقة السجناء.

– الله هو من بعث به إلينا !

– إنه آية من آيات السماء !

– إنه يشعر بالطمأنينة معنا، وهذا يكفينا.

لكن شيئاً ما كان بصدد القدوم من دون أن ينتظره أحدٌ.

دخل اللقلق، كعادته، لتناول العشاء. كان كل العمّال قد تخلصوا من آلاتهم والتحقوا بالصفّ. لم يعودوا يستطيعون الاشتغال في بناء الخرسانة. كانت تحدوهم الرغبة في العودة إلى المعسكر.

صاح فيهم أحد رجال الشرطة:

– عودوا إلى العمل.

رد السجناء:

– إنها ساعة الدخول، فاللقلق موجود، هنا، وقد بدأ قوقأته.

صاح الحراس

– لم يَحن الوقت بعدُ.. عليكم أن تشتغلوا أكثر.

كان جواب السجناء:

– أنتم تكذبون، إن هذا اللقلق بعث به الله إلينا، وهو لا يكذب أبدا.

بدأ الحراس يستعدون للهجوم لتفريق السجناء، ولكن السجناء قاوموا. جاء موظف الأمن السامي وجمع قواه من جهة والسجناء تجمعوا في جهة ثانية مع اللقلق، الذي كان أنيقاً، وكأنما يترأس محكمة، في معطفه الأبيض، المعطف المقدس، وكان ثابتا. بدت الصرامة على وجه اللقلق ولم يُبْدِ أيّة حركة.

– انظروا إلى اللقلق، إنه لا يتحرك. ثمة شيء بصدد الوقوع، لا تبتعدوا، لا تعودوا إلى المنزل.

ظل الجميع في مكانهم، صامتين.

تجمع أفراد الشرطة في موقعهم. اتصل موظف الشرطة السامي بوزارته عبر الهاتف. كان ينتظر الأوامر. ثم أصدر القرار بإدخال السجناء إلى المعسكر.

حينما التحق كل واحد من السجناء بسريره، استقر اللقلق كعادته، بالقرب من سين. كان هذا الأخير ينظر إليه. اكتسح ظلٌّ، فيه كثيرٌ من اللغز، عيني الطائر الجميلتين. مرّ فصلا الصيف والخريف، وبدأت أسراب الطيور تتجه صوب منطقة «ليزها» في اتجاه الجنوب، كي تقضي فصل الشتاء في المناطق الحارة.

ذات صباح، ظهر سربٌ كبير في المساء، بدأ اللقلق سيب يستعد للطيران، وهو يرسم دورة وداع في السماء، قبل أن يلتحق بالسرب. كان كل السجناء يتبعونه بنظراتهم، وأنفاسهم تتقطع. ولكن الشيء الغريب هو أنه حينما اقترب من السرب، انفصلت خمسة لقالق ضخمة الحجم كي تهاجمه. ضربته على كل الأطراف. لم يُردْ أن ينفصل عن السرب، إذ كانتْ تحدوه الرغبة في الطيران معها. لكن اللقالق الخمسة واصلت ضربه على جسده، على رأسه وعلى جناحيه. وفجأة توجه نحوه لقلق ضخمٌ وضربه على جمجمته.

بقي السجناء، وهم جالسون على الأرض، بجانب السياج،

مندهشين. في إحدى اللحظات أبصروه وهو يسقط بشكل مستقيم عليهم. تمدد جسد اللقلق وانفتح جناحاه وتكسَّرا، وطار بعضٌ من ريشه، وانسابت بعض من قطرات دمه، وهي تذكر بدَم الرفاق الذين تم إعدامهم. اصطدم الطائر بالأرض، مُحدثاً صوتا خفيفا يشبه صوتَ كَمان خافض. هبَّ سين نحو الطائر، الذي كان مُسْجى من دون روح. التقطه وضمه بين ذراعيه، ثم وضعه في عربة.. وقف كل السجناء أمامَهُ، صامتين.

– إنَّ السِّرب لم يقبله بين أحضانه. لقد عرف نفس مصير السجناء. سجين «ريناس»، لقلقنا سيب. لا أحد يفكر فينا سوى الله، الله هو من بعث بك إلينا، أيّها القدّيس.

انحنى على ركبتيه وقبَّلَ اللقلق، ثم أخذ مجرفة واتجه نحو الغدير. قام بحفر قبر عميق، في مكان جافّ، قرب أشجار القصب. عثر على حصيرة عتيقة، قام بتمديد جسمه، ضغط جناحي اللقلق إلى جسده، ووضعه في القبر، مغطيا إياه بثوب، ثم وضع لوحتين. نهض من مكانه، وظل على هذه الحالة، في صمت، ثم أهال عليه التراب أخيرا.

عاد السجناء إلى المعسكر من دون اللقلق سيب. بعد سنة أدرك سين أن اليوم الذي أتى فيه اللقلق، وقبيل وصوله بنصف ساعة فقط، كانت الوزارة قد صممت على معاقبة السجناء. هذا العقاب تسبب في مقتل سجينين وجرح خمسة آخرين أثناء عودتهم، فقد أطلق عليهم الحراس النارَ بدعوى إفشال محاولة هرب. بفضل هذا الطائر، الذي بعث به الله، فقد تم تحاشي حدوث مجزرة... هذا ما كان يؤمن به، يقينا، السجناء.

منذ هذا اليوم، ونحن نعشق الحيوانات والطيور، التي تعتبر الكائنات الوحيدة التي تبادلنا الصداقة.

في نهاية فترة الاستراحة التي تسبق تناول العشاء، قمتُ من سريري، حيث كنتُ مضطجعا، تحت غطاءين. انتعلت حذائي، وضعت على جسدي المعطف العسكري الأصفر المصنوع من جلد الماعز واتجهت صوب الشباك. كان ثمة ظلامٌ بسبب الضباب، وكان مشهد الثلج يعطي بريقا شفافا ومشعا. المنظر يبدو بريئا، طاهرا، على أهبة مواجهة المستقبل. كان ثمة كقعج بالقرب من السياج، جلستُ عليه متأملا.

استبد بي البردُ. وقفتُ وتوجهت نحو المطعم. حينما لا أعرف إلى أين أذهبُ، وهي حالة كثيرا ما تحدث لي، فإن خطاي تقودني إلى المطعم. هو مكانٌ يسود فيه العطر العائلي. فيه نهيئ أطباقنا، وفيه نستطيع أن نرى، بعيوننا الحقيقية، البطاطس والبصل والقطاني والطماطم وقطعات صغيرة من اللحم والدقيق والزيت والسكر والقهوة، أي ما يمتلكه الناس الأحرار. هذه الأشياء نادرةٌ، بطبيعة الحال، ولكننا دائما نرى شيئا أو آخر. إذ هنا، في السجن، نحن في حاجة إلى أن نُقارِن أنفسنا مع الناس الأحرار، وكذلك مقارنة هذه الممتلكات بممتلكات الناس الأحرار.

ألج المطبخ، وهو صغيرٌ. هناك، في السجن الآخر، كنا قد شيدنا مطبخا أكبر. هذا المطبخ ليس أكبر من علبة، ولكن في هذه الأوقات، لا يهتم أحدٌ بتوسيعه. فتفكير كلّ الناس، هنا، يوجد بعيدا. سوف نعود إلى ديارنا. ولكن هذه العودة ربما ستنتظر سنوات. يتوجب أن نظل يقظين وألا نُؤْخَذ فُجاءةً.

لا يمكن تصديق ما يستطيع السجناء أن يتخيلوه. السجينُ هو ذئبٌ، فيما يتعلق بالحرية. فهو يشمها من بعيد. أقول في نفسي: إنها نهاية السجون. أجلس على كرسي. ألمحُ سيتوزي وعينيه اللامعتين. حين تكون بحوزته بعض المأكولات، يكون سعيدا. يدور في المطبخ ويثبت عينيه على الفرن. هذا الفرن، الذي نستخدمه لطبخ المواد الغذائية، كان عبارة عن عربة تم تكسيرها، نصفين، وقمنا بتلحيمها، حيث أضفنا إليها بَابَيْن ومَحْرقاً؛ يمكن تشبيهها بقاطرة القيصر. إنني أُبالغُ. إنه يطبخ الأشياء جيدا. وحينما غيرنا السجن، قمنا بنقله معنا، ودحرجناه. كان من الواجب أن يصل إلى غايته، ولم يكن من الوارد أن نتركه لسجناء الحق العامّ. إذا كانوا يريدون واحدا يشبهه، فما عليهم سوى أن يصنعوه.

رفع سيتوزي غطاء الفرن، وسحب منه قِدْراً صغيرة. وضعها على الكرسي حتى لا تحترق يداه. كان يجدح، يستروح، ويتذوق بطرف لسانه. ودون أن يترك الطبق يبرد، سحب من جيبه ملعقةً، وأدخلها في القدر مصحوبة بتنهيدة. في وسط القِدْر، لمحتُ ساقي عُصفور، مطبوخَتَين ويابستين. بينما كان الرز على الأطراف.

التهم سيتوزي الرزّ، ثم التهم العصفور الأول، في لقمة واحدة. استعاد أنفاسه، شرب جرعة من الماء، وعاد لالتهام القطع الأخرى. أخيرا لم يتبق لا رأسٌ ولا لحم من العصفورين. لم يبق أي شيء في القِدْر.

# الهند الأوسط:
# من بحر العرب إلى خليج البنغال

خليل النعيمي

كاتب وروائي من سورية يقيم في باريس

في بومباي، هذه المرة، كنا اثنين. تغيرتْ أحاسيسي، وأهوائي. ظللتُ صامتاً، مثل حجر قديم، إلى أن بدأت جحافل النمل بالعبور.

في الطريق الهادر من المطار إلى الفندق، في« سيتي سنتر»، امتلأت عيوني بالصور والآهات. لكنني، لم أكن وحدي. كنتُ معها! وهو ما سيحيلني إلى التروّي، أكثر، عندما أسجّل ما أرى. ثمة شاهد «ليس من أهلها»، يسجّل، هو الآخر، بعدسته الخاصة ما يمر بنا على الدوام.

بومباي هي القاهرة ممزوجة بكثير من البشر واللُواث. يحيط بها بحر من العرب مثل قلادة تاريخية، فقدت، الآن، بريقها. لكن الألْفة بين الكائنات والقاع، هنا، أمر لا نعرفه في العالم العربي المتكبّر. أينما وليتَ وجهكَ تجد بشراً ساجدين، نائمين على القاع، يحضنون الأرض بكياناتهم، وكأنهم بها يتبرّكون! يتعانقون مع «الواطئة»، ويلمّون التراب بأيديهم، وكأنه التبْر. لا يعتبرون القاع مدنسة، وإنْ لم تكن مقدسة، عندهم. إنها أساس تكوينهم، وهي«أم الحياة» في رأيهم. لمْ أرَ شعباً يمجّد القاع مثل أهل الهند!

ولأول مرة، يبغتني السؤال: لِمَ ترانا نسميها القاع؟ (واستطراداً: القيعان، والمقعى، والمداس، والوطية، والواطئة، والوطى، و...) وكلها تسميات دونية (حتى لا أقول دينية)، لأننا نعتبرها: قاع السماء؟ لكنها الارض، قشرة الكوكب الذي نحيا عليه، والتي ستضمُّ، دون ريب، جُثومنا، دون أن نكون متأكدين من«ذهابنا» إلى السماء.

علاقة احتواء هي علاقة الهندي بالأرض التي يعيش عليها. علاقة تبجيل للأمكنة التي تحيط به، دون أن يتعبّد في محرابها. وعندما تسأله عن اي مكان تريد الذهاب إليه، سيهزّ رأسه بلطف فائق، نافياً كل معرفة بالمكان. لكأنه يخشى عليه من نظراتك الشزرة. يهزه مرات ومرات، حتى لتكاد تحس أن ذلك المكان لا يوجد على سطح الكوكب الأرضي!

ارتكاس الهندي على السؤال محيّر: أيعرفِ الجواب؟ أينكر عليكَ أن تسأله مثل هذا السؤال؟ أيكون اشمأزّ من عدم الدقة؟ ألف فكرة يمكن أن تفجّرها في رأسكَ الصغير، هزّة رأس الهندي المتواطئة، وهو يبتسم بلطف، دون أن يتفوّه بكلمة واحدة! ويخطر لي: لماذا نتشدق نحن العرب بإجابات ساخطة ومخيفة، على أي سؤال، حتى ولو لم نكن نعرف الجواب، وأحياناً، غير موجه إلينا، ولا يستحق، أصلاً، أي جواب.

كنا اثنين! وبدأتُ أتوق إلى الوحدة. فأنا لا أقيم علاقة حميمة مع العالَم إلا إذا جابهته وحيداً. وأصير أتحيّن الفرص للخروج.

للخلاص من هذه الثنائية «الجميلة»، وهي أخطر الثنائيات. كنت أريد أن أفهم بعض أبعاد الوجود، وجودي الخاص، عبر مسالك الآخرين. لكن الهنود لا يتكلمون، وليست لحياتهم اليومية التي أراها، صدى!

من باريس حجزت في فندق في مركز المدينة. وعندما وصلنا رحبوا بنا، وأعطونا مقاماً جميلاً. وصدف أن الفندق يواجه المستشفى المركزي في بومباي، وأنا هارب من الطب والأطباء. ذكرتني عائلات المرضى المرقومة في الخلاء، وفوقها تحوم أسراب الذباب، بأهلي وبمستشفى «الحسكة» المركزي، أو الذي كان يسمّى، تعسفاً، هكذا. كنت أمر من قدامه كل يوم ذاهباً إلى التجهيز وآيباً منها، قاطعاً عشرات الكيلومترات «المتراصف بعضها لصق بعض»! في هذا المستشفى الخامج الصغير المنفتح على القذارة والبؤس، تداوينا، واحداً إثر واحد، دون أن يبرأ أي منا، ومع ذلك شُفينا. لم نكن نعرف أن الطاقة الحيوية، والمقاومة الطبيعية، التي هي أساس نظرية«داروين»، هي التي تكفلتْ بشفاء مَنْ بقي منا على قيد الحياة.

قررتُ، على الفور، تغيير هذا الفندق الجميل الرحب (تصوروا

في بومباي). وهكذا بدأت مسيرة ذلك النهار الهندي الحارق. نهار «قاهري» بامتياز. من «ويستْ آنْدْ هو تيل» سننتقل إلى فندق في «كولابا»، وهو«الحي اللاتيني» في بومباي. حي شهير يقع على ضفاف بحر العرب، أو«بحر عُمان»، كما يسمّى أيضاً. ومنذ أن يحل المساء سأذهب إلى ضفاف البحر العظيم، منتظرا «مراكب ابن بطوطة» التي، لا بد، أنها مخرت عباب هذا البحر الأزليّ، ذات يوم. لعلها، الآن، تشقّ الماء فتخرج! فأتلقى «شيخي»، ليقص عليّ القصص والأماثيل. ليجعلني أحب العالَم الذي لي في كل مكان منه خليل.

في الفجر، أيقظتْني الغرْبان. غربان الشجرة الألْفيّة. طيور سود عملاقة، تصرخ بنزق في سكون الليل الهندي، وكأنها تشتكي بؤسها إلى الله. مَنْ يستمع إليها غيري، في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟ ولِمَ تراني أتقلب، كالمحموم، في سرير السفر المخيف؟ متى تشرق شمس الهند، واستعيد قدميَّ، لألج المدينة مُصاحَباً، أو وحيدا.

حبسْتُ رغبة الكتابة في نفسي مدة يومين، ولم أعد أُطيق صبراً. أريد أن أبدأ علاقتي الكتابية بالوجود، علّني أرتاح قليلاً، وأتحرر من كابوس الصمت القاتل. ومَنْ قال لكَ أن الكتابة تحكي؟ بلى! أنا أعرف ذلك. فأنا ألوك الكلمات عندما أرسمها على اللوح. أمضغ أصواتها، وأضع صورتها الصامتة على الورق. أنا أتكلّم حرْفاً! ألا تدرين ذلك؟ في«كولابا» سنعثر على مطاعمنا، ومقاهينا. سيبدو العالم أليفاً، وكأننا ولدنا فيه. سنضيع بلا خوف في زواياه. أشجار عظمى، وبشر كثير. غبار وذُؤابات. أناس من أعمار لا تحد، ومن أجناس لا حصر لها. كلهم يزحفون على القاع، وكأنهم بها يتبرّكون. يتمارون صمتاً، ويلحظون بعضهم بخفاء. من أين لهم بهذا السمت الفاضل، والحياء الذي يبدو أزلياً؟ بين هذه الجموع التي لا تكف عن التدفق والانتقال، ثمة مَن يرتجفون جوعاً، ومَنْ يخطفون العطف منك قبل أن تسمح لهم بذلك. إنهم يطلبون الحياة، ولكَ أن تتخيّل الباقي.

بساطة الحياة، هنا، هي التي تستمر في إثارة الدهشة. يجلسون على القاع. وعليها يطبخون ويأكلون. يغسلون فوقها أدوات طعامهم، ويغتسلون. يفعلون كل شيء في العراء، بلا خوف. لكأن نظرات المارة ليس شيئاً آخر سوى«تتمة المشهد»! لا يهتمون بمن يمشي، ولا بمن يذهب أو يجيء. أن تنظر إليهم، أمر يسعدهم، يجعلهم يحسون بأنهم مازالوا موجودين ومثيرين للاهتمام! «الحياء العربي الكاذب»، حياء اللامحتاج إلى الحاجة، لا يعرفونه! وكيف لهم بذلك، وهم لا يتدللون؟ وعندما تتحدثٍ إليهم (حتى وإن كنت غير معني مباشرة بما يعنيهم)، سيلفك اللطف الحاسم بغلافة من الود والابتسام! فهم، على خلاف الكائنات العربية، لا يريدون أن تصيبك عدوى بؤسهم، ولا أن يستجلبوا هواك.

الشاعر المقيم في العراء «كاييف سلطان بوري»، الذي التقيناه على ناصية الموت، في شارع المتحف الوطني في «بومباي»، يسكن، مثل «العمودي»، فوق حائط الرصيف. فوق هذا الحائط الضيق كان يتربع مثل فارس على صهوة جواده، فارشاً بعض الجرائد العتيقة، ومحاطاً بأصص من زهور. قال وهو يقدم لنا نفسه: «أنا شاعر، واسمي هو.. وعنواني: هذاالحائط الذي أجلس فوقه، وعليه آكل وأنام. عمري تجاوز الثمانين. ومنذ وعيت وأنا أكتب الشعر. والعالم عندي قصيدة لم تكتمل، بعد»! ورأيته يبتسم فخوراً، كاشفا عن أسنانه الهتيمة، ومحدقاً في فضاء عينيّ الشغوفتين. لكأنه عرف أنه أصابني في الكبد. فتلملَم، واستكان حيياً، وأنا أمد يدي إليه.

لا بد أن لفلسفة الحياة بعدها الحاسم في تكوين مثل هذه الذوات. الذوات التي لا تعرف العجرفة، ولا العدائية، ولا الاحتقار (في الظاهر على الأقل). ونحن العرب، الذين ذهبت بنا الأمور مذاهب شتى، لنا وجه آخر، وعيون أخرى نرى بها الخارج دون أن ندرك ماهية دواخلنا! ولكن هل لذلك معنى؟ صرت أخاف من استعمال المقولات في بومباي! هنا، صرت أتساءل: من أين ولدت في الذهن البشري تلك الميتولوجيات الأولى؟ من أي نحو نشأت أساطير الأولين، تلك التي ما زالت تجثم كالجبال فوق عقولنا؟ من أين إن لم يكن من الاعتقاد الراسخ (حتى دون برهان) بأن الكائن هو سيد الكون، مع أن الطبيعة لم تقل كلمتها الأخيرة، بعد!

عندما أتمعّن في علاقة الهندي بالعالَم وبالأرض، أدرك أن أساطيرنا الأولى لم تكن إلا«تأويلية، ومجردة. وهي كانت كذلك لتنعزل عن«عامة البشر» الذين سيتحمّلون، مع ذلك، أخطارها وأضرارها. هي لم تنبع من القاع، وإنما هبطت من

السماء، على العكس من الهندية التي تبدو حسية، مباشرة، ولا استعلائية. تفهمها الكائنات مهما كانت مراتبها، دون أن تكون بحاجة إلى وسطاء، أو شُرّاح، أو مفسرين. الحياة هي التي تصنع الأساطير (لا الفكر)، و هي التي تحددها، أو تبددها، حسب الحاجة، حتى طابقتْ رؤيتها حدود الكائن الذي يمارسها بلا جهد، أو تكدير، دون أن يكون مضطراً، لا لتأييدها، ولا لتفنيدها! إنها هو. أما شُرّاح الشرق العربي (وبقية الحوض المتوسطي) الذين بدأوا مسيرتهم التأويلية بأمور الدين، وتجاوزوها، سريعاً، إلى الدنيا، ومن بعد، الفلسفة (التي هي بنت الحياة)، فقد أقاموا حصناً منيعاً حول كل شيء! هذا، كله، تراه في العيون الهندية المليئة بالبشْر والسلام. وفي حركات الشفتين الهادئة البليلة. وفي غياب العبوس والتجهّم. تلك الخصال التي تدثر الكائن العربي، وتحيطه بما يشبه الشلل السلوكي والمعرفي.

## كــولابـــا

في شارع «كولابا كوزوي»، في «مومباي»، كما يسميها الهنود، صار مقهانا المفضل: «ليوبولد». خليط من البشر والتضاريس. لغات ووجوه شتى. أجناس الأرض كلها تلتقي في «ليوبولد»، ولا أحد يعرف أحداً. حركة مستمرة، ووجوه تتغيّر باستمرار. كائنات من شتى بقاع الأرض تلتقي بلطف هنا، وكأنها لم تبرح أمكنتها الأولى! لكأن«مفهوم الغربة» صار ادعاء كونياً بلا محتوى. وكلما كررناه (الادعاء) نشعر أننا نبتعد كثيراً عن الحقيقة. عن حقيقة الوجود التي لم تعد تعترف «بالاغتراب»! لكننا لا نعرف أية حقيقة في الحياة قبل أن تتحقق. قبل أن يحققها أحد الناس، إن لم نكن نحن!

من «جيتْ أوفْ إنديا»، بوابة الهند، في مواجهة «تاج محل هوتيل» التاريخي، أخذنا المركب الدوّار، مساء. أردنا أن نشاهد أضواء المدينة وآلاءها. حولنا تحلق الهنود بأدب، صامتين. لم يكن ثمة ريح. كان الجو المسائي هادئاً وشحيحاً. دار بنا المركب فوق المحيط، عارضاً وجوه المدينة التي لا تحصى. من الفقر نقع في الغنى الفاحش. ومن الأكواخ إلى المرتفعات الأبراجية التي لا تعرف التواضع. من الماء إلى البر، ومن الضوء إلى الظلمة. فضاءات إنسانية لا تتشابه وإن كانت تتجاور مثل اليدين. كنت أتحرّق من هذه الاختلافات الكونية فوق بقعة محدودة من الأرض، والهنود حولي غير مكترثين. لكأنهم يشاهدون عرضاً مسرحياً عابراً وإن تخللتْه مشاهد تراجيدية. لكأن العالم يقبع في عيونهم التي بها يرونه، لا في «جيوب الآخرين»! لا! نحن لا نمتلك نفس الأحاسيس، وإن كنا نرى المشهد نفسه! لكمْ تبدو هذه الكلمات «سحيقة»، مكررة، وخالية من الجدوى برغم تكرارها (ولربما بسببه). ومع ذلك عليَّ أن أقولها.

على الرصيف الحجري الملاصق «لتاج محل هوتيل»، تنتشر أفخم المحلات التجارية الكوزموبوليتية، عارضة أفخر أزيائها، وأجمل ماالديها من ملابس وحلي.

حتى النظر العابر إليها يكاد أن يكون «مدفوعا»! وباللصق منها، تماما، وعلى الحجر العاري تنتشر آلاف العائلات، وعدد غير محدود من البشر الذين يعانقون رطوبة الأرصفة وقذارتها. عليها يأكلون، وينامون تحت سماء «بحر العرب» المكشوفة للريح. ومن قعدتهم على أضلاف الاحجار العمياء يغازلونك بأعينهم المليئة بالرغبة في الحياة. يغازلونك بصمت، وكأنهم يخشون فتنة الكلام! بماذا، تراهم، يفكرون وهم يرونك تمر، أمامهم، باستسلام؟ وهل يسمعك أحد وأنت تردد في قلبك، باختناق: أيتها الانسانية اللامعقولة إلى متى تظلين لا مبالية؟

من فوهة المحطة المركزية في «بومباي»: «فيكتوريا ترمينال ستيشن»، تخرج عليك الأفواج متدافعة كالسيول. هيئات لا أشكال لها. وأشكال بلا هيئات. الأقدام هي التي تحدد الحركة والسمت. والأطراف هي التي تشير إلى وجود الكائن، وليس العكس! خَبَل الظهيرة الهندي يجعلك مضطرباً مثل غراب وَكَع في غير محله! يمرون بك كالنار، وكأنما تسوقهم الريح. ريح الجزيرة الشمالية، حيث ذرات الماء الباردة كالقطر، تجعل الدموع تسيل. إلى أين تتراكض هذه الأقدام؟ ومن أي ماء ستشرب هذه الفوهات المفتوحة على الوجير؟ وتحاول أن تحكي«لها»، فتلتَهِم الحركة العظمى لتلك الجموع النابعة من القاع، صوتك الصديء. تلتهمه، وكأنها لا تريدك أن تفشي سراً لا تعرفه!

في طريقنا إلى«حاج علي»، وهو مركز اسلامي مشهور، وأحد معالم «بومباي» التاريخية، سنمر على جماعة

«المقطوعين»! وهم مجموعة من الشباب المبتورة أعضاؤهم . بعضهم قطع ذراعه، أو يده، أو ساقه، أو فخذه. وأحيانا الساعد والقدم المتخالفتين. وأحياناً الذراعان. أو القدم من جهة والساق من الجهة الأخرى (وما زلت أذكر، مرتعداً، ذلك الطفل الأصلَم: المبتور الذراعين من الكتف! اللعنة ! كدت أخرّ جاثياً، وأنا أراه، في معابد حيدر آباد، يتحرك كالدجاجة! سأذكره، مرات أخرى، فيما بعد).

أولئك المبتورون، القابعون على قارعة الطريق، تحت وهج الشمس وسطوتها، يثيرون الدهشة وهم يغنون راقصين، أو مُرقِصين عاهاتهم، على نغم الأناشيد الدينية العميقة الوجد. لكأنهم يسبحون الرب الذي أبقى لهم بقية أعضائهم، وبالخصوص ألسنتهم التي لا تكف عن اللهْج! ولكن مَنْ قام ببَتْر أعضائهم غير أولئك الذين أرادوا أن يجعلوا منهم مصدرا للكسب والاحتيال؟ وهل في الهند غاية لا تجد لنفسها وسيلة!

في «حاج علي» كأنك في «الستْ زينب»، في دمشق، قبل عشرات السنين. جموع من الزائرات والزائرين، عذبهم التاريخ الغابر، وكوتهم حرارة الايمان والفاقة. «حاج علي» جزيرة وحدها. جزيرة صغيرة لكنها تقابل كل «بومباي» بأبراجها وخدورها. لكأن هذه الجزيرة المرسومة في عرض البحر هي التجلي الأسمى لعلاقة الأرض بالماء، ولعلاقة الكائن بهما معاً.

بعد «حاج علي» سنزور المعبد الهندوسي: «جائينْ تامْبل». ستأخذنا الدهشة ويلفنا الدُوار. المعبد الخارق، هذا، بناء صغير، محدود العلو والمساحة، لكنه محشو بالسماوة والتاريخ. روعة الفن تتناثر منه مثل عطر يفوح من جدرانه! صفائح أحجاره الناصعة البياض تشهد على نقائه. ورسومه اللامتناهية الدقة تشير إلى ما يمكن أن يبتكره الكائن عندما تستولي الرغبة العلوية عليه. صمت، وأفانين تملأ المكان. الفيلة المطهّمة تحرس أبوابه الخارجية. أبوابه التي من الفضة والنحاس المزَهّر بالذهب. وأحشاؤه كائنات صامتة، لا تكف عن الصلاة. أية إنسانية أنجزت هذا الصرح الصغير العابر للزمن؟ كم من المآثر الإنسانية الخالدة لم يسعفنا الحظ برؤيتها، ومع ذلك ندعي المعارف والمسافات! وفي النهاية، ليست العبادة، بالمعنى الهندوسي، كما تعلمني فنون هذا الصرح، إلا «لجوء الكائن إلى ذاته، باحثاً عن الالهي في الإنسان».

## في الطريق إلى حيــــدر آبــاد !

من «فيكتوريا ترمينال ستيشن» سنستقل القطار الذاهب إلى «حيدرْ آباد». النمل البشري الداخل والخارج من فوهة المحطة يصيب العقل الذي لم يتعوّد المشهد بالخبَل والكُساح. مئات آلاف البشر يتحركون، كالصواعق، صمتاً. لكأنهم المطر الذي ينهمر بلا رعد. ينظرون إليك بحيادية كاسحة. ولا يرون فيك إلا العالم البعيد القادم إليهم. لكن نظرتهم ليست عدائية، وإنما مؤاخية بشكل عميق. تعلم الهنود، منذ آلاف السنين، على الغزاة والفاتحين، وجوابي الآفاق، دون أن يخشوا منهم شيئاً. لم يترك أي عابر، ولا أي مستعمر، أثره العميق على الهند«العميقة»! الهند التي ابتلعَتْ هؤلاء كما تبتلع الأفعى الهائلة فرخَ قطا أزغب. حضارتها العريقة كالمحيطات لا تخشى الأنهار التي تصبُ فيها حتى ولو كانت مليئة بالعكَر. لماذا لا تكف عن هذيانك، وتتأمل هذه الوجوه المكسوّة بالصمت والجلال. وجوه العابرين على أرضهم الأم! يا الله.

في«بومباي» أدهشتْني الأشجار الهائلة، ذات الغصون المجدولة مثل ضفائر بدوية. الجذع، هو الآخر، ليس واحداً، وإنما مئوي! إنه التفاف من عشرات، بل مئات، الجذوع الصغيرة، التي تلتوي لتتعانق بقوة، مثل عشاق صغار، مشكلة جُذَيْعات صغيرة، تتحد لتشكل، في النهاية، جذعاً واحداً متعدد الأصول، كالحضارات تماماً. جذع أساسي عريض وقوي، وفي الوقت نفسه، ليّن (لتعدد مصادره) وطري. جذع يحمل أغصاناً لا حصر لها، تغطي مساحات هائلة. تحتها يعيش الناس، وينامون، ويسكنون، ويبنون لأنفسهم مآزر، وصبابات. إنهم كالطيور الكبيرة يرتقون أعشاشهم، تحت «ظلال الزيزفون» فوق أديم أمهم الأرض، وبرعاية أختهم الشجرة، وعيونهم تسع رؤية العابر، بلا أذى! أما الريف الهندي فيبدو مشرقاً وجميلاً. السهول الفسيحة خُضْر مليئة بالأشجار والنباتات. تعبر السهول الشاسعة أنهار لا حصر لها، تترقرق مياهها، في البعيد، مثل صفائح الفضة عندما تنعكس عليها الشمس. آفاق الأرض، على مرمى البصر، موشومة بحُدَيبات حُمْر، تعلوها شجيرات

قصيرة لكنها ثابتة. الفضاء خال وفسيح. فيه، تبحث عن البشر الذين خلفتهم في المدن الهندية، فلا ترى إلا بعض عابر يمشي الهوينى فوق خط الأفق، وكأنه أفاق من نومه الأبدي، للتو! أية آلهة طيبة أعطت الهند كل هذا الجمال التُّرْبوي؟ كل هذا الغنى البرّي؟ ومَنْ يحافظ على هذه الثروات البيئية التي صارت الإنسانية تفتقدها في كثير من بقاع الكوكب الأرضي؟ مَنْ، غير أهلها الذين يعبدونها! أما زلنا نتعجب لماذا تكون آلهة الهنود على مستواهم؟ الآن، قد ينشرح بعض الغموض الميتافيزيقي، بسبب هذه الطبيعة المحافظ عليها كالجوهر.

في القطار المنطلق إلى «حيدر آباد»، كأننا في مقهى كوني، والعالم يمر أمامنا. جبال وسهول وأشجار وأنهار. خلاء عارم مليء بالضوء. أكداس من العشب القديم، ونباتات شتى تلوّن وجه القاع. طيور بيض تتبختر آمنة وأنيقة، لا أعرف لها اسماً، تنقل قدماً بعد أخرى، ماشية برصانة، مثل مختار الجزيرة القديم. لكأن عليها أن تقيس المسافات اللامتناهية التي لم تقِسْها، بعد! طيور بيض تمشي بأبهة مثل ملوك يستعرضون الكون!

من أين للهند بهذه المخلوقات المبجلة؟ وهذه التلال البركانية التي تواجهنا، باستعلاء، ماذا تريد أن تقول؟

### «بومباي»!

او«بون باي»، أي الخليج الجميل، كما سماها البرتغاليون، الذي تعودوا على تبديل اسماء الأمكنة والناس عندما بدأوا رحلة استعمارهم اللعين، هي مجموعة من الجزر، وعددها سبعة، تواصلتْ على مر القرون إلى أن غدت واحدة. تقع على شاطئ «بحر عُمان»، أو البحر العربي. وهي، مثل«نيس» على الشاطئ اللازوردي، تقوم حول خليج نصف هلالي (مارينْ درايْن). وهي تعتبر قنبلة انفجار ديموغرافي. فيها يتساكن الأثرياء والبؤساء دون أن يلتقوا فعلياً! في المساء تأخذ المدينة كل روعتها، وتبرز متناقضاتها. فناطحات السحاب تجاور الأحياء البائسة، والبنايات القديمة ذات الطابع الفيكتوري تقوم بجوار أبنية القش والصفيح. وإلى جانب مَنْ يسكنون«مكاناً»، يخرج في المساء، مَنْ لا يسكنون أي مكان. فيملأون الأرصفة والساحات. يغتسلون بالأمواه الجارية من حنفيات الطرق. تحت السماء يتعشون ويسهرون وينامون! عائلات عديدة الأفراد تتجمّع مساء على العشاء في الطريق. تتجمّع بحَرفية ونظام. لكأن فضاء المدينة صالة طعام عملاقة منفتحة على العبث والليل.

أغربت الشمس عن الفضاء الهندي الشاسع، وتباعدت أصداء «مومباي» (كما يسميها اليوم الهنود)، وبدأ ضجيجها يخفت، مع أني لم أفارقها إلا منذ ساعات قليلة! ظل القطار اللامتناهي الطول ينود قاطعاً مسافاته اليومية التي اعتاد عليها. كان نور الغروب، أو انعكاسه الخمري، يتجلّى في قبّة الكون مثل كرة من نار. وتبدأُ تَنوسُ في مقامك، وأنت تتملّى الفضاء الشديد الخضرة، المبتلّ بالدماس. متى تعود قطعان أبيك إلى مراحها؟ تلك القطعان التي ظلت حلماً إلى أن تولاّها الرب! وحدك، تشعر بالغربة والبعد عن المكان الذي صار، هو الآخر، حلماً! عن«جزيرتك» الحمراء المليئة بالبَوَاقين والذئاب. سترسل عيونك الدامعة كرُسُل إلى آخر الأرض علك تلتقي بصور مَنْ أحببت! أقول مَنْ أحببت، لأنك لم تعد واثقاً من شيء. وتلك هي أجمل اللحظات.

أحب الغروب عندما لا تحده حدود. عندما يتراءى خلفه أفق العالم النائي مثل سراب شفيف. تُرى، متى اخترق هذا الحاجز المرئي، لأصل إلى ما هو غير مرئي في أعماقي؟ نَوسان القطار يثير قلقي! أهي أمي القديمة تهزّني بين وسادتين، علَّقَتْهما على حبل من الأحجار؟ تهزّني فوق مهْد من الزل والقصب، معلق بخيوط من القنّب الهندي، ومربوط بأعمدة من الحور، على مشارف «الخابور»! لماذا لا يتوقف هذا القطار الزاحف مثل أفعى طويلة تجوب القاع. أريد أن أُمرِّغ قدمي على هذه الأرض، فقد خارت نفسي من الذكريات. أريد أن أمشي بقدميّ الحافيتين على هذا التراب الأحمر النجيل الخارج من القطار. أي هند أخّاذة، هي هذه الجزْأة من الكوْن؟

ساد الليل، دفعة، منذ أن غربت الشمس. وصارت الآفاق الشاسعة كتلة من السواد. لكأنك في قلب منجْم كوني. في هذه السهول القصية الربداء، لا يتدرّج الظلام من الألق إلى الغسق، بل يسقط، دفعة واحدة، فوق الأرض، مثل خيّال يُحوّل عن ظهر، بقفزة، حصانه! العتمة الهاجمة بلا فواصل تجعلنا

نتحيّن الرؤية، قليلاً، قبل أن نفحص ابصارنا، وكأننا أُصِبْنا بعمى اللون المفاجئ! جَمال الكون الذي كان يركض خلفنا، قبل قليل، اختفى كله مع صرامة الدَماس الذي جَلّل العالَم. لم يعد ثمة في الفضاء بشر، ولا شجر! لا سهل ولا جبل. عتمة متجانسة خيَّمَتْ، فجأة، فوق الأرض. هل كان ثمة أرض قبل قليل؟ وأتلَمَّسُ عينيَّ نابشاً فيها، باحثاً، عن صورة الأرض التي بادت!

تغلق أبوابِ الكتابة في الليل، مثل أبواب العين.

– نمتَ قليلاً؟

– نمتُ متقطعاً.

– هذه هي حال النوم في الحركة.

يقول الهندي، تاركاً لبصره حرية اكتشاف اللحظات. ولا أجد في خزانتي الفكرية ما يلائم الجواب، فأدع الصمت يتبدد في ضجيج القطار. أصمت كثيرا وقد ملأتني الرغبة في الكلام! أفكر: يخترع الرحّالة لنفسه شيفرة لفكّ علاقاته الغامضة مع نفسه، ومع العالَم. الموسيقى البصرية هي التي تقود خطاه عندما يسافر. نحن لا نرى المكان نفسه مرتين (هيراقليطس والنهر)! لكننا يمكن أن نمر به مرتين دون أن نراه. وهنا تكمن الكارثة.

في الفجر نصل إلى«حيدرْ آباد».

في هذه المدينة المقذوفة في أواسط الريف الهندي، سألتقي بمدينتي الأولى: «الحَسَكَة»، قبل خمسين عاماً من التاريخ. على أطراف الحماد، كانت. ونهر«الخابور» يشقّها في المحيط. نهر تلوّثه الأمطار الغزيرة والأوحال التي تقذفها حوافر الخيل والبغال. كنت أسبح في مائه «مرتين»، ماسكاً ذيل مهرتي الدهماء، وهي تنحر الماء السريع بصدرها العَضِل، وكأنها تُناكِحه. مهرتي التي خطفها أبي من جبال «طوروس»، وهو يبادل التمر بالشعير. إيهْ! أقف في بَلَل الفجر مستنكراً المشهد، ومستحضراً أرواح مَنْ ماتوا! سلام! وتستنكر الصوت «سلوى»: على مَنْ تسلم؟ وقبل أن أقول شيئاً (وهل لدي ما أقوله) يخطفنا الهندي الذي أوقف للتو صراخ محركه، قائلا: هذا أفضل فندق في المدينة، مستر! بلى! أقول له. لكنها تعارض: لا. لا أحب هذا المكان. وأكاد أضحك من الحال. لكن الهندي صمت، فصمتُّ، أنا الآخر. ما أحلى الصمت! يا الله. أريد أن أرى مدينتي من قريب، ومن بعيد. لماذا لا أطلب منه الدوران على الفنادق والدور؟ فيستجيب على الفور من أجل حفنة من الدولارات.

مدينة مسطّحة، ومبثوثة فوق تراب أحمر غزير (مثل كل المدن التي بدأتْ إقطاعية)، حيدر آباد. شوارعها قذرة، ومحشوّة بالروث والزبل والغبار. التنك والبلاستيك يشكل هيكلها المتداعي، أو الذي يكاد. أهلها سُمْر، وجوههم محروقة لا من الشمس، ولكن من امتزاج الوهج بالغبار. من ترسُّب هذين العنصرين على جلودهم مثل مطر لا مرئي، ومع ذلك لا خلاص منه. ليس للناس، هنا، مثل«أهل الحسكة»، ألَق شكلي. ولا يمكن للغريب أن يُميِّز أحداً عن أحد. نساؤها محجبات وكأنهن خرجن للتو من أعماق«المحيط العربي»! انسجام الأشكال، وتماثلها هو الذي يُنبيء بتفاهة المدن ومحدوديتها. هو الذي يقول أن هذه المدينة، مثلاً، لا تحب الغرباء! ولكن أي فندق يمكن أن يحتوينا في مثل هذا الفجر المنبثق من أعماق الكون؟ لنواصل! أقول للهندي الذي استمْرأ اللعبة، فبدأ يدور بنا، ويدور، مؤكداً: مسترْ! سنَلْقى لكم مكاناً يناسبكم. لا تقلق. لا! لا خوف عليَّ من القلق، مستر. تابعْ! وفي الضحى العالي، بعد أن تعبنا من الحركة والضجيج، يعود بنا الهندي (وقد تضاعف أجره مرات، ونحن بَحْبَشْنا المدينة)، إلى الفندق الذي احتقرناه، لنحجز، بسعادة بالغة، آخر مكان ظلّ خالياً فيه، قبل أن ننطلق، من جديد، إلى المجهول.

## قلعة كولكوندْا!

قبل كل شيء سنزور «قلعة كولْ كوندا». وهي«شيء عظيم»، تشبه «أختها» في المذهب: «قلعة علموت»، التي بناها وأسطرها الحشاشون. «كول كوندا»، هي الأخرى، جبل– قلعة. مساحتها تعادل مساحة مدينة من مدن البر العربي. أحجارها صُمّ، هائلة الحجوم، كثيفة التركيب. رؤية جدرانها، وحدها، توحي بأن وراء تشييدها «مبالغة كونية»! أنشأها «قطب شاه» سنة ١٥١٨. وجعلها عاصمة مملكته. وخلفه عليها «جامشيد شاه» عام ١٥٤٣. ومن بعد، تعاقب عليها شاهات وحكام كُثُر، أكلهم الدهر، ولم يبق منهم إلا الصدى. وأكاد أزعم أن اسمها مؤلَّف من كلمتين: كولْ وكوندا. وربما كان معناها: الورد الجوري! ففي ساحاتها،

وفي الفضاء المحيط بها، لا ترى إلا الأجمات التي تغزوها الورود، وبخاصة، «شقائق النعمان». ولم لا يكون هذا هو اسمها: «قلعة شقائق النعمان»!

مدخلها الرئيسي يدعى«بوّابة الصدى»! فكل كلام أو حركة يقوم بها الزائر، أو الداخل، أو«غير المرغوب فيه»، يتردد صداه، أو صداها، في الأنحاء بقوة. لكأن هذا الفن المعماري الباذخ فعِل قصداً لتفادي «المحظور»، غير المنظور. لكأن السمع هو الأداة الأساسية لحماية شاه قطب، وأتباعه، حتى من براعم الورود.

ازاء هذا الصرح الذي لا مثيل له، من حيث الروعة والاتساع، تقف مشدوهاً! لكأن الحياة تفقد أحياناً معناها لولا العثور على مثل هذه الروائع! وتتساءل باضطراب، وأنت تكاد ترتجف من الانفعال: إن يمكن للكائن أن يحيا دون أن يرى هذه الآثار الإنسانية الخالدة! تتساءل: أين كانت الحياة تختبئ قبل أن تحط هنا. وكم عين بكتْ وهي تراها من حرقة الشوق. للتراث نوع من الخلود. وبقاؤه رغم القرون يجعل الرائي يتفتت لهفة وتشوّقاً.

قلعة ترقى إلى السماء، فوق سهول شديدة التسطيح! لكأنني في تلال الجزيرة، وجبالها. قلعة «محددة»، وسهول ممتدة على مرمى البصر، بلا حدود، أثران متعاكسان، يشهدان على روعة الوجود. الشمس هنا، هي الأخرى، تشبه الشمس في «الجزيرة». وعندما تتشابه الشموس يغدو الوجود واحداً. لون الحجارة الأقشب، ووجهها الأخرش من شدة الغبار والحر، واستواءاتها اللامنطقية، تنبئ عن قسوة الحياة.

في «حيدر آباد»، لا تشعر أنك في «مدينة»، وبخاصة عندما تكون في «مركزها»، في المدينة الأم التي نشأت حولها محيطات جديدة من المدائن والأعاصير. إنها «مُجَمّع بؤسي» لا مثيل له، منتشر بلا هيبة على سطح القاع. منه، يخرجون عليك أفواجاً. سود الوجوه، وكأنهم نَفَذوا، للتوّ، من منجم مهدود. قلقو الأجساد، مثل العشب اليابس في سُهول الجزيرة عندما يَقُشُّه العَجاج. تحس أنهم وصلوا إلى «قَعْر البؤس» الذي لا مَهْوى بعده. ففي الهند العجائبية، كلما نزلنا درجة في البؤس، وجدنا أُخرى أحطُّ منها. وهنا، نحن في درجة «البؤس الاسفلتي الشامل ذي النزعة المتفانية من أجل لا شيء»! بلى! من أجل الهبوط زحفاً (ولا أطول فترة ممكنة!) على سُلم الحياة النازل إلى الجحيم: جحيم الحياة اليومية الذي لا يُحتَمل.

أعداد لا تحصى من «الطراطير»، تغزو شوارع المدينة، تبُثُّ في فضائها فساءها المازوتي الخانق، وضجيجها المعدني المشبوه، لكأن مهمتها هي التلويث لا نقل العالمين! وتراها تختلط بلا فواصل، مع جموع البشر النِحال الذين تحسّهم يَلْحَسون القاع، لا يمشون عليها! من أية نُقْبَة من الأرض خرج هؤلاء الناس؟ ومن أين لهم بهذه الأكوام الهائلة من المطاط العتيق؟ ولمَنْ سيبيعونها بثمن بخس؟ أكوام لم أرَ مثلها إلا في عاصمة السنغال «دكّار»! ما يثير العجب هو الإلْحاح في عرضه، ومحاولة بيعه، حتى لمن هم بغير حاجة إليه! وفي النهاية، أوليست التجارة هي خلق الحاجة إلى ما لا يحتاج إليه الناس؟

«حيدر آباد» هي مدينة «البؤس السُهولي»، بامتياز. إنها لقْيَة الاقطاع الذي وَلّى، كما هي قرى الجزيرة في سوريا المثقلة بالتاريخ. في هذه المدينة الهندية تُطبق التعاليم الاسلامية في كثير من نواحيها، مثل: تحريم الخمر، مثلاً، والحجاب الاسود الذي يُجَلّل نساءها. وحتى البنات الصغيرات يلبسن باحتشام كبير. وفي مقاهيها التي تشبه إلى حد بعيد، مقاهي «الرقة العتيقة»، قبل عقود من الزمن، لا يجلس إلا «العُجول»، يحتسون الشاي الأحمر الثخين (شاي الجزيرة)، وهم يتماحكون فيما يجهلونه! ولذا تبدو عليهم سيماء الموت الفكري والعاطفي الذي لا مثيل له إلا في كثير من المدن العربية المحنّطة، أو التي كانت هكذا بالنسبة لمَنْ وُلِد، مثلي، في أوائل القرن الماضي. وحده، القمر يهزأ من غبار البؤس في «حيدر آباد».

في «حيدر آباد» لا وجود لشيء اسمه: المسافة! السيارة تلتصق، تماماً، بالأخرى. والطراطير التي تتكدّس داخلها الأغراض والكائنات تتلاصق مثل زواحف معدنية صُفْر الجلود. والناس، تبدو كتلة متماسكة لا فراغ فيها، وكأنما خيط بعضها إلى بعض بخيوط لا مرئية. ولا يمكن لك عبور الرصيف قبل ساعة من الانتظار، إلا إذا غامرت بسلامتك. إنه الهجوم الكاسح لبؤس الوجود الذي فقد معنى وجوده فوق

الأرض.
الهند مِلَل ونِحَل. ديانات واعتقادات. بؤس وغنى. كمية هائلة من الحاضر والتاريخ. أما هذه المدينة، حيدر آباد، فتكاد أن تكون «رقعة وحدها»! في «بومباي»، مثلاً، ينغسل البؤس بالألوان الخلابة، وفي بسمة الثغور الجاهزة حتى في «أحلك الأوقات». الأحمر والأصفر والبنفسجي والزهري تجعل من البؤس أمرا «فولكلوريا»! مع أنه لا يمكن أن يكون كذلك. ومرور الكائنات الملوّنة يضفي على الوجود بهجة، حتى ولو عابرة. لنتذكر أن لباس الحزن عندنا أسود! وهو لون يجعل العقل يتوقف عن الفاعلية، وحتى عن الانفعال. إنه لون السكون القاتل الذي لا يحب المرح، ولا الحركة. وحيدر آباد هي مملكة هذا اللون الذي يصاحبه البني الغامق فيزيده وحشة وعبوساً.

بعد «غُلْ كُنْدا»، سنحاول أن نغيّر الأمكنة والأزوال. سنذهب إلى مَرْقَب «بيريامنْدير». في هذا المعبد الرائع ذي الرخام الأبيض الجميل سيستقبلك الترحيب، واتساع الرؤيا: «مفتوح لكل المتعبّدين»! هو ليس لمذهب دون غيره، وإن كان معبداً مذهبياً. وليس فيه استثناء لدين أو عبادة حتى ولو كانا نقيضاً. وهل يمكن أن نتحدث، في مثل هذه الحالة، عن «نقيض»؟ النقيض لا يتحدد بماهيته، ولا بما هو عليه، وإنما يحدده الذي يرفضه، وأحياناً كثيرة دون سبب وجيه. وهنا، لا سبب للرفض، كما تعلن البسملة المرقومة على المدخل. وقريباً منها، نقرأ جملة أخرى: «مَنْ يَرَى شيفا في البؤساء والضعفاء والمهملين فهو من اتباعه، ومَنْ يراه في «الصورة» فقط (يقصد، كما أظن، في صوره الكثيرة المنتشرة في الأمكنة والساحات)، فهو لا يعرف من الإيمان شيئاً»! مقولة رائعة تُوحّد بين الواقع والعقيدة، بين الإيمان وموضوعه، بين الكائن والإله. إنها ديانة وصل، لا فصل، إذن. وهم لذلك يمثلون آلهتهم، ويصوّرنهم بشكل متقشف وبسيط، بلا تفخيم أو تهاويل، حتى ولو كانت في أفخم المعابد والقصور. فلسفة حياة أخرى للهند.

دخلنا حرم المعبد معهم. وأقاموا صلاتهم دون حذر أو تزمت أمامنا، ونحن لا نصلّي. صلاتهم: غناء وأذكار وأهازيج. موسيقى هادئة وتمتمات سخية. حركاتهم منسجمة مع تموّج المرمر الجميل. لكأنهم يرقصون كي تتمتّع الآلهة بما يفعلون. الرهبان شباب طُلَقاء، سَمِحو الوجوه، جميلو الأجساد، جلودهم مدهونة بالزيت، يتحركون شبه عراة بأناقة ولطف، مثل حبيب يقارب حبيبه. يتموّجون فوق الرَقيم، وهم يُعَطِّرون المرمر الصقيل الذي يسبحون فوقه. أي تراث ساحر ومكّار هو تراث الهند!

من المعبد، سننحدر نحو بحيرة «حسين صقّار» التي تفصل بين «حيدر آباد»، و«اسكندر آباد»، المدينة التوأم. في قلب ماء هذه البحيرة الرائعة ينتصب تمثال «بودا» الشهير، وكأنه يؤكد أن الماء ليس مصدر الحياة، فقط، وإنما الاعتقاد، أيضاً (لنتذكر: طوفان نوح، وموسى والبحر وفرعون، ويونس والحوت، وزمزم و..). على كورنيش البحيرة الدائري تقوم مزارع الورود والأزاهير، وتزين التماثيل والاستراحات فضاءه، ويختلط الماء بالخضرة الشديدة اللون، ليكافح التلوّث الهاجم من كل البقاع. وسيختفي مشهد المدينة الزبلي الذي كان كابوساً بلا رحمة. سأغسل أنفي ببعض الهواء النقي الخارج من صليل الماء. وسأنتفض مثل غراب بَلِيل، لأتخلص من الزنخة والنتانة اللتين التصقتا بي (بنا)، عندما كنا نجوب المدائن. وعلى شاطئ هذه البحيرة- النعمة، سيغسل الضوء الغامر عيوني التي اعماها ضباب البؤس. سأرى «حيدر اباد»، أخرى، لم أكن أحلم بها. ولكل يأس نهاية!

في الطرف الآخر من «حيدر آباد» سندخل من باب «شانيمار». وهو يشبه قوس النصر الباريسي بروعته، وجلاله. بالقرب منه: «مكة ماسجيد». أو جامع مكة. وسندرك بسرعة أن العالم لا يتغيّر كثيراً عندما لا تتغيّر المعتقدات. حول الجامع الهائل يتزاحم البشر والأحياء الأخرى. الدكاكين القشية متلاصقة، تعرض بضائعها بلا حيطة على الطريق. الأقمشة والفواكه والخضر والغلال والأحذية والبلاستيك والحرير والقبعات والطواقي والعيدان والكبريت واشياء أخرى لا أعرفها، كلها، تترامى أمام البصر غير المدقق، وكأنها تنادي عليك. وفجأة يترك الناس أغراضهم ويبدأون الهرولة نحو الجامع الكبير الذي لم يعد فيه مكان. فيصطف الخلق في الباحة مثل جنود جيش نظامي يستعدون أمام الرب. «حيدر آباد» جزيرة اسلامية في قارة هندية، وعليك أن تتخيّل الباقي.

## قطار «بَهوبانْسوار»!

في القطار الذاهب من حيدر آباد إلى«بَهوبانسوار»، تسافر مدينة بأكملها. الناس يستعملونه للسفر والعمل والنوم وكمطعم ومقهى، أيضاً. سنأخذه في الرابعة بعد الظهر، وعلينا أن ننتظر حوالي ٢٤ ساعة من الهزهزة والارتجاج قبل أن نصل إلى محطتنا القادمة: «بها نَنْشاور»، مدينة المعابد والأساطير.

في القطارات الهندية، الناس أهل! فيها ينامون ويأكلون ويغتسلون، ويبدلون ثيابهم، ويتعارفون. في السابعة صباحاً، أفيق وأغتسل وأبدل ثيابي وأحس نفسي جديداً. ومن الشباك القطاري العالي، ذي الحركة السريعة التي لا تهدأ، أُقابل ألوان الارض الخلابة التي تمر، بَرْقاً، أمامي: صباح الخير أيتها الهند! أردد بصوت عال دون أن تسمعني الهضاب الخضر التي تحد الأفق. ولربما. وأعود لأجلس على الشباك، متأملاً، بمتعة عميقة، فضاء الريف الهندي الذي يمر أمامي، وكأني ملك يستعرض القاع! مساحات خضر لا حدود لها، وقيعان ذات تربة عميقة الحُمْرة، خلاءات تتجاوز الأفق كثيراً، ولكن لا قِفار! طيور بيض صغيرة ذات أشكال غريبة وأحجام ضئيلة ترصِّع وجه الأرض مثل نُدَف ثلج منسية.

صباح كوني مثير أحسد نفسي عليه. أتمتّع فيه برؤية العالَم من زاوية جديدة. أرى الكون يمر أمامي مثل أسراب الطيور فوق تلال الجزيرة: «تل بيدر»، و«تلْ براك»، و«تلْ غزال»، و«تل السنجق»، و«تل تمر»، و«تل كرخالد»، حيث مشيت حافيا فوق أشواكه ورزاياه. الآن، مختبئاً في جوف الحديد المسرع، ماذا أرى من العالم، سوى الصور المرمية في الخلاء، وقد دسْتُهُ، من قبل، بقدميَّ العاريتين؟ أشفق على نفسي من الجهل المتأصّل فيها، وهي الظامئة إلى أمواهٍ جديدة. مع ذلك أحس بالسعادة تسري في عروقي، وأنا أتابع جريان الكون المعاكس لي. تخطر لي أشياء كثيرة، وأنا أخاطب نفسي صمتاً. إنني بحاجة إلى فضاء جديد لأتجدد، لأعرف أين أضع قدميَّ، أين كنت أضعهما من قبل. وما كل ما يمر يسر! هذا الصباح الفائق أحسني على حافة الانهيار، مثل مَنْ يلتقي حُباً مفاجئاً، فيكتشف كمْ كان تعِساً من قبل!
الكلام لا يعني، أحياناً، ما يقول!

في الطريق إلى «بهوبانْسوار»، نمر بقرى من عصور أخرى. بيوتها من القش والقصب، وأُناسها كأنهم الأزوال اليمنية المرتسمة في الأعالي. معابدها قزمة، ملونة بالأزرق والنحاسي، ومغروسة في قلب الحقول. لا يؤمها أحد سوى الطيور المتنازعة على الهواء. الدور المبنية من الوحل والقصب على شكل قباب منخفضة، تذكرني بقباب الآشوريين في«كمْب تل تمر»، على ضفاف نهر«الخابور»، في جنوب الجزيرة السورية. لَكَمْ تتشابه الانسانية حتى عندما لاتتوقع لها أي شبْه!

«بهوبانسوار» أقدم مدينة معبدية في الهند، بل وفي آسيا، كما يُقال. وهي الأخرى مدينة سهلية قريبة من انبساطات خليج البنغال. وهي عاصمة اقليم «أوريسّا»، في وسط الهند الشرقية. المدينة بحد ذاتها رثة وعتيقة. والبؤساء هنا لا يشكلون هامشاً. إنهم متن المدينة بامتياز. وهم لا يخفون من حالهم شيئاً، على العكس هم يكادون أن يتاجروا بها. بؤسهم هو سلعتهم الوحيدة التي يعرضونها أمامك لاستدرار عطفك، أو لإثارة بأسك، أو للفت انتباهك، أو لكي تلقي نظرة عابرة على هياكلهم، حتى ولو لم تعطهم شيئاً. وأحياناً، يستثيرون عدائيتك الكامنة، وهم يتملقونك بالحاح كالزنابير. أتذكّر الصبي الأصلَم: المقطوع من الإبطين، وهو يتحرك كالدجاجة صارخاً بي: ألا تراني! رافعاً جذم كتفيه إلى الأعلى بحركة خرقاء تثير البكاء. ولقد بكيت، فعلاً. ولم أعطه شيئاً، بسبب العدائية التي تقدح في عينيه، وهو لم يتجاوز من العمر بضع سنوات!

على قارعة الطريق، في الشارع الرئيسي المليء بالقذارة والتراب، يجلس رجل ضئيل، ملفوف الجسم بخروق من الرأس إلى أخمص القدمين. يجلس متربعاً فوق التراب وكأنه في فراش أمه. بيديه صناجتان من معدن رخيص يلطم الواحدة بالأخرى، بحركات عصابية رتيبة، صانعاً موسيقى معدنية بلا هوية، يعيد على أنغامها أغنيته المسكينة ذات الكلمتين: «آه بابا»! أقف فوقه، بالقرب منه، طويلاً دون أن يحتفل بوجودي. أتملاّه عن كثب: رأسه ملفّع بكيس صوفي أسود. نظارتاه ثخينتان خضروان بارزتان عن وجهه. حجمه الحقيقي لا يتعدّى حجم صبي في العاشرة من عمره،

وهو يتجاوز الستين. ويبدو لمن يهتم به أن الصوت الخافت الرتيب الذي يصدره أكبر من هيكله الإنساني! أيكون وعى هذه المزية فدفع بها إلى أقصى طاقاتها؟ ما همّ! سيظل يردد طوال الليل: آه بابا! آه بابا! دون أن يصيبه الملل، أو يرتجف صوته، ولو مرة. لمن تراه يغني بمثل هذا الشغف الملوث بالغبار، دون أن يمل من التكرار؟

في«بهوبانْسوار» خجلتُ من التصوير! خجلت من تصوير البشر، فاكتفيت بتصوير الحجر. خجلت من تصوير البؤس الإنساني جاثماً على القاع مثل قُشور مرمية، جاثماً تحت جدران المعابد الهائلة الروعة. كائنات تحسها بلا عيون! وليس لها إلا فوهات تلهج طلباً للعيش! كائنات لا تمشي، وإنما تزحف مثل أحياء بدائية (أولية) لا أطراف لها، ويصعب تحديد قوامها. تزحف فوق أكوام القذارة والمزابل المتناثرة حول المعابد، وفي الطرقات، وكأنها تتعايش معها! وقفتُ مذهولاً مساء ذلك اليوم (وكنا قد وصلنا المدينة قبل ساعات) أمام أبواب المعبد الذي يضمُّ في أحشائه ثمانين معبداً! معبد المعابد الهندية هو هذا الصرح. وتعدد الآلهة لا يعني لهم إلا كثرة الزائرين. ولكل إلهه. أية إنسانية بائسة تجثو على الرُكب فوق هذه الأكوام المغثية من القذارة؟ وكيف لي أن أتابع مسيري؟

وألجأ إلى أول سائق، طالباً منه أن يأخذني بعيداً. أن يأخذني إلى حيث أحلم بنوم بلا مرائي (وهل هذا ممكن بعد الآن؟). ويتعجب الصبي الأسمر المحروق من الجوع والشمس والغبار (وقد ذكرني بنفسي، صغيراً، في بوادي الجزيرة الحمراء)، وهو يحاول تهدئتي: ألا تريد أن ترى الباقي؟ وأكرر: لا! أريد أن أنام.

«بهوبانسوار» مدينة- متحف! إنها مدينة المعابد الأزلية، والآثار. وهي تقع وسط سهول خصيبة لا نهاية لها. وترويها خلائج البنغال، التي تحيط بأطرافها. أهلها فلاحون عريقون. وهي لا تعرف السياحة إلا نادراً، حتى أن المؤهلات السياحية تكاد تكون معدومة فيها. إنها مثال للهند «العميقة»، الهند الأزلية التي جمّدها الزمن على شكلها الأولي. لكن معابدها التاريخية التي لا يمكن تجاهلها، هي التي تجعل الزائر يتحمّل كل هذه «السماكة الإنسانية»، وهذا «الشذوذ عن التاريخ الحديث». لماذا لا نتابع المزارات، إذن؟

في معبد «اسْكونْ تامْبل» ذي البناء الأبيض الجميل، المبني وسط المزارع والحقول المحيطة بالمدينة، أدخل مع الداخلين، ومثلهم أتربّع في الفضاء الشديد الروعة. انتظم صامتاً حول أعزاف الموسيقى الهندية اللامسة للروح. الكاهن الأعظم في قفصه المطهّم بالزينة والأساطير، يتربّع، هو الآخر، صامتاً وجليلاً. عيوننا عليه، وعيونه لا ترى أحداً. إنه يرى الأعلى! يرى الرب حسب تعابير الصوفيين. وأنا أبحلق فيه، أريد أن أقترب من قلبه، ولكن هيهات! مع ذلك يحركني شغف بهيّ يدفع بي إلى التروّي من قسماته الجليلة. عمّ كنت أبحث في ذلك الوجه الضائع في أثير الكون؟ وكان يكفي أن استدير لأرى كاهناً آخر بلا تعاظيم، ولكن لا يقل عن الأول شأناً. وهذه المرأة السمراء اللامعة، ذات العيون البهية، وهي تزحف مثل غيمة في رقاق الكون، لتركع بين يديه«دون أن يرفّ له جفن»، مَن هي هذه المرأة الحلال؟ وعمّ تريد أن تكفر؟ شعرها الأسود الطويل، ذو اللمعة البارقة، هو الذي يبدأ ركوعه اللامتناهي، أولاً. لكأنها كائنان: شعرها، وهي! لكنه لا يرى الفرْقة بينهما. أو هذا ما أراه أنا! ولا بد أن أكون على خطأ. وشيئاً فشيئاً، آلَفُ الجو والمكان. وابدأ بتغيير «مَجالسي»، وأعدّدها، مقترباً من مصدر السر، حتى أصير، أخيراً، في مواجهة الكاهن الجليل، ذي الوجه المليء بالمغر والتزايين، وقلادات الورود الصارخة الالوان تتدلى، مثل قلائد الاعتراف الأخير، من عنقه. أحاول أن أفهم عن قرب ما لم أدركه عن بعد. لكن المسافة ليست مصدر معرفة، وبخاصة عندما يتعلق الامر بالخواص. بخواص الكائن الأساسية التي تميّزه عن الآخرين.

«لينغاراجا»، هو أقدم معبد في مدينة المعابد والتهاويل: «بهو بان سوار». وهو أكبر معبد فيها، أيضاً. بُني في البدء من أجل الآلهة: «شيفا» و«فيشنو». وصار يحوي إلى جانب المركز الرئيسي، معابد أخرى للآلهة الآخرين، ومنهم: «بارفاتي»، زوجة «شيفا»، و«غانيش» ولده ذو رأس الفيل، والأله الثور «ناندي»، و«غارودار» الإله الطير. ولهذا المعبد الخرافة برج عال، رائع الهندسة والتصميم، وهو منحوت بدقة أسطورية، حتى لتظن أن تعاريجه من خيوط الحرير. ويُقال أن الأرض انشقتْ عنه، وخرج من قلبها (ولدته)

بكماله هذا! إنه، فعلاً، أُعجوبة كونية.
في «خانْدا غيري»، المعبد المحفور في الصخر، كأنك في «البتراء»! في صخور الجبل المهيمن فوق المدينة، يقع هذا المعبد الصخوري الهائل الحجم. يقوم فوق مرابض الحقول والأشجار. تحته في البعيد تتلامع التربة السهولية الحمراء، وكأنها تشرّبت بدماء الغيم. أي عجب يثيره في احشائك «معبد البتراء» الهندي الذي كنت تجهل وجوده قبل أن تراه! وهو ما يثير السؤال حول نوعية المعرفة التي يدعيها البشر القاعدون عن السفر! لماذا وُجد الكون إنْ لم نكن نحلم بزيارته واكتشافه؟
في الهضبة المقابلة لخاندا غيري، يقوم معبد هائل آخر: «أودايا جيري»! وإلى قمته، يصعد درج حجري منحوت في الصخر. يصعد متلوّياً مثل درب خفي عن الناس، إلى أن يقف أمام الباب الملوّن للمعبد القديم. لكأن الرهبان كانوا يختبئون في زواياه عن نظر البشر، ليحلّوا أنفسهم أمام الله. وفوق الدرجات الحجرية العديدة يُقعي العشرات من المسوح والرهبان وطالبي العيش والزاهدين والبؤساء الذين لا يفرقون بين وجه ووجه، وإنما بين يد تمتد ، ويد تنكفئ! مئات المقعدين والجاثمين على الحجر الصلد ينتظرون الرحمة. يتطلعون إلى القادمين وكأنهم المطر. ينادون بلا تحديد: بابو! بابو! وهم يمدون أياديهم السود المحروقة من ملامسة الشمس. فوق هذا الدرج الحجري المنيع الصاعد إلى الغيم، التقيت بالصبي الأصلم، المقطوع من الكتفين، وهو يتحرك تحت جلده، كالدجاجة التي بُتِر جناحاها! أرعبني المشهد، فاكتفيت بأن جَثَوْت على القاع جالساً مثل مَنْ ينام قاعداً، وأنا أتساءل: مَنْ قام باستئصال طرفيه العلويين؟ ومن أجل أي شي، إنْ لم يكن من اجل العيش؟ أيكون البَتْر الذي تم كان الخيار الأوحد بين الحياة المعطوبة، والموت جوعاً؟ هذا ما أميل إلى الاعتقاد به، وأرجو ألا أكون مخطئاً، هذه المرة، أيضاً.
سأصعد إلى أعلى الهضبة التي تطل على الفضاء المليء بنثار الشمس. في قمتها تنتصب المنارة المحفورة في الحجر القاسي، ليحتمي بها الرهبان البوذيون. وهي إحدى عجائب الهند، وقد حُفِرَتْ منذ القرن الأول الميلادي. يزرورها المتعبّدون من شتى انحاء البلاد. من قمة الهضبة المقدسة، وبنظرة واحدة، أُحيط بالسهول الخصيبة التي تمتد مثل بساط عملاق فوق وجه القاع. سهول تترامى خضْراً حتى خلائج البنغال التي تنتهي بالقرب من «بوبانسوار». سهول مستوية بلا تضاريس، ما عدا بعض التلال المتناثرة، مثل شامات على خد جميل. تلال تذكرني بتلال الجزيرة الممتدة شرقاً وشمالاً حتى«طوروس»! ولربما كان هذا الانتهاء التدرجي للخلائج، بعد أن عبرَتْ تلك السهول الخصيبة، وراء وفرة المعابد المقامة هنا (ألا يذكرنا هذا بوادي الرافدين ومعابده الأم؟)!
هنا ستكتشف، من جديد، أن التاريخ هو الحياة. وأن عليك أن تتروّى، قليلاً، قبل أن تبدأ اضطرابك المكتوم. العالَم المتعدد الأشكال والأهواء، هو وحده، الحقيقة. وليس الروعة إلا وجهاً من وجوهها. والناس وإنْ كانوا بُعَداء يظلون جديرين بالرؤية والحُب. أوليسوا هم، أيضاً، سكان هذا الكوكب؟ لا أحد يستحق الإهمال في هذا العالَم!
هذا هو الدرس الذي علمني إياه معبد الهضبة، هذا، الذي سأتركه، الآن، وربما لن أراه أبداً، من بعد! والدرس الذي لايُعاد هو أفضل الدروس.
في الطرف الآخر من المدينة، وعلى بُعْد عشرة كيلومترات، يقع المعبد الآخر: «دولّي»، الذي بناه الامبراطور «آشوكا»، في القرن الثالث الميلادي. هو الآخر أُنشئ فوق هضبة ،تمتد حولها السهوب والاسباخ. وتغمرها الأنهاروالجداول والاشجار. لكأننا في بساتين «دمشق» قبل عقود! الفضاء المحيط بالمعبد ثاقب الخُضْرة والنقاء. فضاء يتعارض، رأساً، مع فضاءات المدن المليئة بالقذارة والسائلين. هنا سأشعر بالرضى، لأني كدت أنسى الطفل المصلوم الكتفين الذي رأيته هذا الصباح. هكذا هو العالَم: قذارة ونضارة.
على مصطبة الحجر المستديرة، سأجلس وأسجل: معبد «موكْتيشوارْ تَمْبل»، الذي وصلنا إليه منذ لحظات يثير القلق من شدة روعته! معبد مبني من الاحجار الخمرية الصلدة، ذو هندسة دقيقة، وكأن مادته صُنعت من حرير الحجر! سيدهشني هذا المعبد الصغير إلى حد الدوخة. إنه يمثل روعة الهندسة في إقليم«أوريسّا». وهو، أيضاً، معبد بمعابد كثيرة.

فيه خليط من معابد الديانتين: الهندوسية التي رمزها الأسد، والبوذية التي رمزها الفيل.

جدران هذا المعبد يزينها، مثل أكثر المعابد التي مررنا بها، صور الراقصات الغُنَّج، وآلات الموسيقى، وحركات الرقص الفاتن الذي تؤديه راقصات المعبد الحِسان. تؤديه بفتنة وشغف، لا يُقلل من روعتها انهن تحجَّرْن منذ مئات السنين! راقصات يظللهن الشجر والماء، وهما رمز الخصب والحياة.

## كـــالكــــوتـــــا!

من «بهو بانْ سوار»، سنستقل قطار الليل العابر شرقاً إلى «كالكوتا». قطار- مدينة، مثل قطارات الهند الطويلة المدى، الأخرى، وأكثر. قطار خرافي ينقل أهل منطقة كاملة، ليلاً، ليقذف بهم، عند الفجر، تحت أقدام المدينة - الأعجوبة: كالكوتا، أو«قالْقوط»، حسب تسمية «ابن بطوطة» لها.

الوصول فجراً إلى خليج البنغال، مدهش. غابات، وأمواه، وسكون. قصب، وأشجار لم أرَ مثلها، من قبل. فضاء اسطوري يستقبلك عبر زجاج القطار الدامس. ضوء الفجر المنبلج يأتي من أعماق الأرض خفيفاً، وكأنك أنت الذي يتحكم في شدته ومداه، لئلا يزعج عينيك بعد نوم متقطع باهتزاز. اهتزاز ظل طوال الليل ينتقل من كتف إلى كتف، ومن رأسك إلى قدميك. يهدهدك، مثل أمك القديمة في براري الجزيرة الحمراء! يهدهدك لتصل مليئاً بالفرح والغبطة إلى عالمك الجديد، وأنت ممتلئ بنفسك، وكأنك ولدتَ، للتوّ!

على أطراف خليج البنغال، الماء تغرق الأرض، لكن الأرض تتنفس عبر جذور الشجر والقصب، ذي الخضْرة المدوّية. حتى القطار أحسّه يتريّث في سيره ليتمتّع، من جديد، بهذه الروعة الكونية التي يمر بها منذ سنين. وفي البعيد، عند خط الأفق، أو عند المرتسم الكوني للفضاء المرمي بلا اهتمام فوق الأرض، تتحرك أزوال ضئيلة، تحمل على رؤوسها أكواماً من القصب، أو من الزَلّ، وهي تدب فوق القاع مثل نمل شجاع لا يحب الكسل. إنها الكائنات، أو«الموجودات»، الأقل شأناً، ولكن، الأعظم أثراً، في هذه الطبيعة المثيرة.

أحب أن أراها كالكوتا، المدينة - الأم لبؤساء الكون! نمشي فوق الماء باتجاه كالكوتا، ولا نصل. تتغيّر المشاهد والارتسامات، وتكبر الازوال، وتضأل، ولا نصل. كنا، في الحقيقة، في أطراف خليج البنغال، وحسبت، خطأ، أننا اقتربنا منها. صرت أعرف الحال من المشهد: طالما أن البؤس بعيد، فكالكوتا ليست قريبة. والبؤس يرتسم حتى على الماء. بعد سير طويل، يتغيّر المشهد، وتطفو«البأسَة» فوق الأثير. وبالفعل، تغدو الماء ركيكة وحمراء، وعلى وجهها أقفال من النتف والقشور. وفوق أعذاق الشجر خِرَق وخيطان. والأزوال التي كانت متمكنة في مشيتها، قبل قليل، تبدو الآن وكأنها تقاوم الريح، مع أن الجو ساكن وخبيئ. ولم يعد الأفق موجوداً، صار كتلة من قتام. والناس الذين كنتُ أراهم، لا يرون أحداً، ولا يتطلّعون إلي أي مكان. لكأن العالم، كله، يتلخّص في نقطة واحدة فوق الأرض، هي المدينة الأم: كالكوتا! حتى القطار بدأ يتريّث في سيره، إن لم يكن يتراجع، لتكتمل سيرورة الأشياء!

## أخيراً، وصلناها!

كالكوتا، أم البؤساء الكونيين. عاصمة التلوّث والغبار. المدينة - الكون. أنظر! ما هذه الحشود المتراكضة مثل ذرات التراب المنثور في الهجير. مثل نُثار عجاج الجزيرة في يوم خريفيّ ساخط! كيف لي أن أتوجّه عبر هذه الجموع الخرافية، وإلى أين؟

أقف قليلاً، عند الهبوط من القطار! أبحث عن النقطة التي يمكن لي أن أتنفّس منها. عن بقعة ضوء قد ألاقيها فوق هامات البشر المتراصة مثل كتل الوحل! أريد أن أملأ عينيَّ بالمشهد الكوني «للإنسانية الحديثة»! أريد أن استوعب المشهد قبل أن تبتلعني هذه الجموع المتغالبة مثل أسُود جوعى! بلى! أنا نفسي كنت جائعاً، وحافياً، ولكن لم أكن أشكل كتلة صماء مع ملايين البشر الذين هم في وضعي. كانت بادية الشام فسيحة، ومشمسة، ولا تلوّث فيها. ولم يكن الفقر، أو البؤس، يشكل كمّاً لا يُحاط به، ولا يقوم كله في نفس المكان. هذا المشهد الانساني المرعب لا يمكن إدراكه للوهلة الأولى. ولذا كان عليَّ أن أجثو على الطريق ، طويلاً، قبل أن نقرر إلى أين نسير!

أرى التهاويل في صباح كالكوتا الاسطوري. انثني على ذاتي مثل قطعة من قماش قديم. لا أحد يسند رأسي! ونفسي صرت أحسها خاوية! كل الذي امتلأت به ، من قبل، لم يعد بذي

معنى. لكأن الأسانيد «الإنسانية» التي كانت تحملها كارهة، أوشغوفة بها، لم تكن إلا ذرات من رماد، ذاب منذ أن ابتلّ بأثير كالكوتا الآسر!

وفجأة، ينقضّ عليّ مثل الأسد الهرم، وكأنه موكّل بانتشالي من عذابي: رجل طويل، شاحب السواد، مليء بالوسخ والتجاعيد، هائل الجثة، مثل حصان قارب النهاية: نهاية حياته التي كانت ، دائماً، عسيرة. وسألني بتصميم، وكأنه يريد أن يجرني معه: تاكسي؟ لم أرد على الفور، لأنه ذكرني بأبي، هيئة وتصرفاً، وبخاصة عند كان يسطو على الآخرين. وخجلتُ منه، وكأنني كنت أعرض أمامه أحوالي الأولى. ولم يكرر السؤال، بل مشى وطلب مني أن ألحق به. وقبل أن أتحرك، وافقت «سلوى» على العرض، فوراً، وكأنها تخلصتْ من خوف خفي، ومشتْ! ووجدتني ألحق بهما مثل كلب كبير لم يعد يحوش عشاءه، وما عليه إلا أن يتراضى مع الجراء.

**رعب!**

رعب ضاغط يتلبّسني إزاء هذه الكمية الخرافية من الناس. وأصير أردد في رأسي، وأنا ألوز بعينيّ في كل الجهات: يمكن أن نفكر بكل شيء، وأن نقول كل شيء، ولكن أن نجمع مثل هذه الكمية من البشر في بقعة واحدة، وبنفس الوقت، فهذا ما يفوق حد التصوّر والخيال! وهو ما يعني أننا لا نستطيع أن «نفعل كل شيء»! واستحضر أقوال بعض شعرائنا «الكبار»، وهم يرددون بتبجح غبي: «أنا من لا مكان»! (جو سُوي دو نولْ بارْ، بالفرنسية). وأكاد اضحك مثل مهبول في برية بلا قرار. ولكن أينِ هي، هذه «اللامكان»؟ وما معناها في هذه الحالة؟ ولِمَ لم نتعلم، نحن العرب السذّج، من الغرب إلا «صيغهم الغبية» التي لم تعد تعني، حتى عندهم» شيئاً! لابد أننا ما زلنا في مرحلة الطفولة الإنسانية، في العصر الحديث. لنتابع.

ودون أن ينتظر أمراً مني، يبدأ المسير. سيارته صفراء عتيقة، مليئة بالرثاث والتراب. لا يسألني حتى عن الجهة التي أريد أن أذهب إليها. أيعرف إلى أين نحن ذاهبون؟ أصير أتململ في مقعدي، منتظراً بعض العلامات. لكنه يظل صامتاً. مصمماً على اختراق غبار السيارت الذي يتكاثف حولنا مثل غيوم عاصفة حطتْ، دفعة، على الأرض. ولم أعد أطيق صبراً، فسألته أنا: إلى أين تقودنا؟ لا تقلق! قال، ولم يُزدْ. وبعد لحظات أعدت السؤال بقلق ظاهر، هذه المرة. وأدرك خطورة الكلام، فشرح: المسافة طويلة، وفي كل الأحوال علينا أن نعبر الجسر، أولاً، وبعدها تقول لي إلى أين تريد أن تذهب. الجسر؟ اسأله مستعجلاً؟ ويجيب: آه! جسر كالكوتا القديم، ألم ترَه من قبل؟ وأظل ساكتاً، والاختلاجات تعبر صدري، وأقول: «آوْرا بريدج»؟ ويؤكد :«يسْ! أولْد بريدج أوفْ كالكوتا»!

لنتابع. أقول. وتقرصني «سلوى»، آمرة : اسكتْ! وأنا أُدَمْدِم، في خيالي، مأخوذاً!

وبغتة، تنحبس أنفاسي، وأنا أرى أكوام الكائنات تتزاحم فوق بقعة عملاقة من الحديد. كائنات محمّلة بأغراض ومزاحيم. تركض، وتمشي الهرولة، وتهذب، وتقفز فوق الأرض، حتى لا تدوس على الماشين الهُوَيْنى. وأصرخ: الجسر؟ ويجيب دون أن أسأله :«يسْ! أولْد بريدج أوفْ آوْرا». وأفهم منه أن هذه «الآوْرا» هي الاسم الهندي القديم لكالكوتا، أو للجزء الذي بُني عليه الجسر، منها. ما همَّ. أتابع النظر مدهوشاً.

هأنذا أرى لأول مرة شيئاً اسطورياً كهذا! وأفهم «دون شرح»، وبشكل عفوي، مراد «ت. س. اليوت» في الأرض الخراب، وهو يصف «الحشْد» على «جُسَيْر» لندن! وأطلب من السائق التوقف، قليلاً، لأرى الكون! لكنه لا يسمع حتى كلامي. كان السيل الهادر يدفعه على الطريق، مثلما تدفع مياه سُدّ متصدّع خشبة عائمة في منحدرها! وتُسكتُني الدهشة، لا شيء آخر غيرها، وأنا أردد بتصميم: سأعود. سأعود.

ستعود معها على قدميك. وستلتهمك الحشود الرَمّامَة وهي تحاول عبور الجسر القديم. حشود خرافية تتزاحم مثل قطور الماء في مزنة ربيعية في«الجزيرة»! أيها الرجل الصغير، كيف قذفت بك الأقدار على هذه الأرض؟ ومَنْ جاء بك إلى هذه المدينة ـ الكون؟ يقولون: أنا من لا مكان! وهنا تشعر أنك في كل مكان. وتلك هي الحقيقة التي لا مفر من الاهتداء بها للوصول إلى نقطة البداية: نقطة الحياة!

حشود تجرُك معها مثل نقطة في موج هادر. تحاول أن ترى ما أمامك، ما وراءك، ما حولك، عبثاً! لكأن حشود الكون، كلها، اجتمعت في نفس اللحظة، وفي نفس المكان، فوق جسر

كالكوتا القديم. وبالرغم من إيقاع الحركة المتسارع، والمشي الذي لا يتوقف، حتى عند مَنْ يسقط ارضاً، تنتحي جانباً، تحاول أن تجد في الفراغ المركز بين قضبان الحديد، موضعاً لقدم واحدة، فقط، لتقف هنيهة. وجهك إلى الماء، وظهرك للعابرين الكُثُر، وعيونك مشدوهة من شدة الجَمال! جَمال العبث الكوني الذي لا اسم آخر له. تقف متشبثاً بالحديد، وتقف باللصق منكَ، داحسة نفسها فيك،«سلوى»، لئلا يلتهمها السيل البشري: سيل الحشد الذي لا يكف عن التزايد والاقتحام. اليوم، يكفي! تقول. وتقول: سأعود.

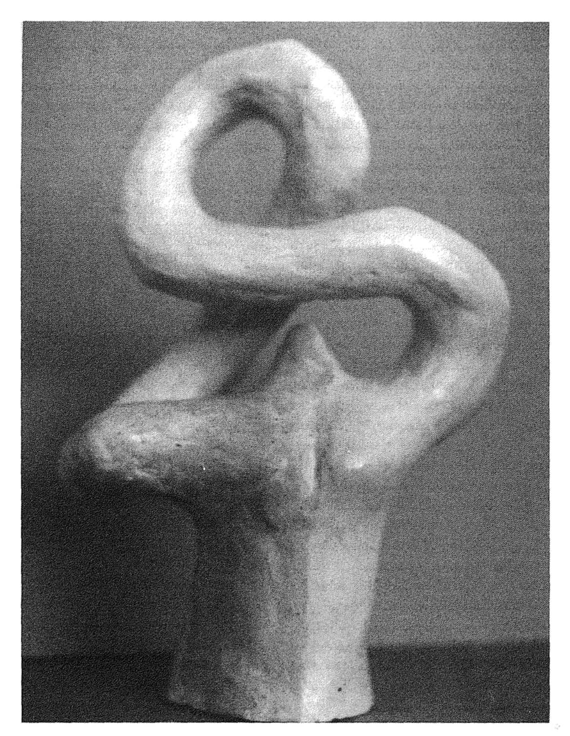
## سيمفونية النعيـــق!

في فجر كالكوتا، توقظني الغربان الجحيمية بنعيقها الحاد، وكأنها تنعي مصير البشرية الآيل إلى العدم! يتداخل في هذا النعيق المرير، نباح كلاب داشرة، فيغدو الفجر ملوّثاً بالرعب! رعب الأصوات الخادشة للروح. في«بادية الشام» عشت مع الكثير من الكلاب، وعرفت الكثير من الغربان والصقور، لكنني لم أشعر ، ذات يوم، بأنها يمكن أن تكون مصدر إرعاب، وإزعاج، إلى هذا الحد. غربان كالكوتا لا تشبه بقية غربان العالم. لها مناقير حادة ومعقوفة قليلاً مثل مناقير الصقور. وهي طيور عدائية وهَجّامة على العكس من غربان العالم التي تخاف من ظلها (كما يقولون)! وهي لا تقترب من مكان، ولا من أحد، لا تستفيد منه شيئاً! تنظر إليك بإمعان، وكأنها تريد أن تفهم ما تخبئه لها. وقبل أن تحط على الأشجار، تحوم حولها فاحصة، باحثة حتى عن النمل. وعندما تعثر على شيء تنعق بطريقة مرعبة ، فتجتمع على الفور بقية الغربان لتتأمل المشهد، أو لتشارك في الوليمة، قبل أن تتفرّق باحثة، بشكل فردي، عن سبب للبقاء الجماعي على قيد الحياة.

في كالكوتا، لا تمطر السماء ذهباً، ولا فضة، وإنما تمطر تلوّثاً! إنه المطر الثقيل، ذو الكريات المتساقطة كنُدف الثلج: ثلج التلوّث المعمّم في كالكوتا. منذ الخطوة الأولى في فضائها، تمتلئ نفسك بهذا التلوّث الماطر. تلوّث يهطل من السماء، لا ينبع من القاع، فقط: «تلوّث الميغا بول الكونية»! كنت أحسب أن القلب أقفل، ونام، وهاهوذا يستيقظ في كالكوتا. أيقظته البشرية التي لم تعد تخشى شيئاً من شدة إهمالها. ولم تعد تحسب حساباً للمخاطر أو الانكسارات: إنسانية في الدرك الأسفل من الجحيم. ولا معنى لأي تبرير (أما التفسير فلا تشغل نفسك به!) لوضعها حتى ولو كان في جانب الحقيقة! ووجدتني أُردد كلمات عالمي القديم الذي حسبتُ أنني تخلّصتُ منه إلى الأبد: «أنا حزين كالغرابْ/ كحَفْنة من الترابْ / كالنأي من بعد إياب». «أنا حزين كالضجرْ / كَشِلّة من الغجرْ. أنا حزين»!

منذ ان انغمرْتُ بهذه الفوضى الشديدة التنظيم في كالكوتا، صرتُ أردد: ولكن، كيف هي الحياة في نقاط البؤس الأخرى على الكوكب الأرضي؟ ولكي تفهموا ماهي «كالكوتا»، أو لكي تقاربوها، يكفي أن تستحضروا «بولاق الدكرور» القاهري، أو«الغورية»، أو«باب اليمن» في صنعاء، وتكتبون عليها: نيويورك، أو باريس، وعلى كالكوتا، تكتبون أسماء تلك الأماكن. هنا، ثمة بشر كثيرون، يعيشون، ينامون، ويصحون في قلب المزابل. يقضون يومهم ينبشون في القاذورات من أجل شيء يمضغونه (فما يؤكل لا وجود له في هذه المواضع). ومنذ أن تحط الشمس رحالها يخرج المتخبّئون من أعماق الغيران المجهولة ليحطوا أجِلّتهم على سطح الأرض في الشوارع، والساحات. ويقدر عدد هؤلاء «الليليين» بملايين من الناس الذين يزحفون لاحتلال فضاء المدينة منذ أن تغرب الشمس. إنهم سكان الليل، في مقابل سُكان النهار. ولكن ما يهمكم أنتم من كل هذا، وأنتم تنعمون بالقرب من أمهاتكم؟

في مدينة البؤس العملاقة، هذه، لا يعادل بؤس البشر سوى شراسة الطيور! وبخاصة غربانها السود البراقة وكأنها مطلية بالقار. حتى العصافير الصغيرة كاسرة وعدائية. لكأنها أدركت الخطر الكاسح الذي يهدد حقها في الحياة. كالكوتا: عالم في مدينة! وفي كل بقعة منها يعشعش البؤساء. الكوكب الأرضي، كله، يمتزج فوق هذه المحطة الكونية التي كانت قرية صغيرة للصيادين. ومنذ اللحظات الأولى في (١٦٩٠) عندما اكتشفها المستعمرون من برتغاليين، وفرنسيين، وهولنديين ومن بعد الانجليز، الذي جعلوا منها عاصمة الهند (صارت دلهي العاصمة، سنة١٩١٢) وهي تسحر الكون! بدون كالكوتا لا يمكن فهم العالَم، ولا إدراك حقيقة الوجود!



التحت للفنان سليم الخالدي - عُمان

# عبده وازن...
# المتخيل في «نار العودة»

**نبيل منصر**

ناقد من المغرب

## ١ - القلق الميتافيزيقي والدوال الإيقاعية

كل عمل شعري تلتهب بداخله النار الأولى يتمتع بقوة الحضور، وبقدر ما يرتبط هذا الحضور بالذات تكون له فيوضاته الميتافيزيقية، ما دامت النار التي تسمه تحظى بالقدرة الدائمة على الإشعاع الرمزي. إن النار التي دشن الشاعر المعاصر بسرقتها دخولا في حداثة مطلقة، هي التي يجعل منها عبده وازن، في هذا العمل(١)، حافزا للعودة. والسؤال المحير الذي يلسعنا بقوة لهبه هو: كيف يمكن للنار التي ترتبط في سياقها الميثولوجي بلعنة الخروج أن تقترن الآن برغبة العودة؟ لعله السؤال الحارق الذي يمزق الذات الكاتبة ويحكم على نار عودتها بالاستحالة ، وينفخ، في آن، في تجربتها نار الشعر العظيمة.

من قلب هذه الخلفية الميتافيزيقية ينبثق ديوان «نار العودة»، وفيه يستجمع عبده وازن كل عناصر تجربته ليقذف بها في اتون المستقبل. وهناك تبقى نار العودة دائما موقدة كأشواق تؤجج الشعر وتصل لاحقه بماضيه. إن قصيدة عبده وازن المستفيدة من النثر الديني ومن كل تجربة شعر النثر العربي الممتدة من جبران الى اللحظة الراهنة، فضلا عن الشعر الغربي، تعرف كيف تنمي في «نار العودة» خصوصية مشدودة الى تعبيرية الداخل ومنفتحة، في آن، على القلق الميتافيزيقي الذي يبئر اللحظة الشعرية ويمنحها ديمومة وامتدادا. ان الهاجس الميتافيزيقي الكامن خلف تعبيرية الديوان يجعل الذات الكاتبة تعيش تمزقها شعريا على أرض القصيدة بين وداع مؤلم وعودة مستحيلة، وهو ما يسم التجربة الشعرية بنزعة أورفية منكسرة تغوص في الميثولوجيا الشخصية للشاعر، فهو مثل أورفي «لا يستطيع أن ينقذ ما يحب إلا بالتخلي عنه، لكنه يتلفت مع ذلك قليلا نحو مصدر الحب».(٢)، ومن هذا المصدر تندفع قصائد الديوان بقوة النار التي تعتمل بداخلها، في هيئة أغان أو مزامير تنشد وحلا مستحيلا:

**- الأغنية التي لا يؤديها أحد/ تتهادى من وراء النافذة/ تحمل إلينا زهرة الثلج/ وماء الصحراء/ على وقعها نغفو قليلا/ حالمين بجزيرة الضوء/ بالشمس الاعذب من ينبوع.**

(الديوان، ص١١٧)

إن الأغنية المنبثقة من الأعماق الميثولوجية تحمل للذات «زهرة الثلج» و«ماء الصحراء». وهذه الأعماق لا يسيجها وعي ينسج حدودها، لهذا فالاغاني الصادرة عنها تبقى بلا ذات متلفظة، أو هي على الأقل لذات مجهولة الهوية.

ترتبط الاغنية باستعارات مائية تجعل تجربة الذات مفتوحة على الأهوال. فـ«زهرة الثلج» و«ماء الصحراء» تراكيب استعارية يقترن جمالها بحد الخطر الذي تنطوي عليه كايحاء موصول بمفهوم التجربة. وهي تجربة داخلية ذات ظلال أورفية يحيل عليها لقاء الأغنية بالماء وما يترتب عنه من سكوت (نغفو قليلا) باعث على الحلم. واستيقاظ هذه الطاقة في الذات يقترن برغبتها المستحيلة في العودة الى «جزيرة الضوء» مثلما يرغب اورفي في العودة بحبيبته الى الحياة. إن النار التي كانت تلتهب بأعماق اورفي، وهو في طريقه الى حبيبته بالعالم السفلي، هي ذات النار التي تندلع بالذات الشاعرة عندما تحلم بأرض «تشرق خلف العيون» لعلها أرض الفردوس المفقود:

**- الأغنية التي تنضح/ بجروح عذبة/ تخبئ في ثناياها/ لهاث شجرة/ نسيم أرض/ تشرق خلف العيون.**

(الديوان ، ص١١٨)

هناك إحساس حاد بالفقدان يطالعنا في «نار العودة»، والشعرية لا تنعقد فيه إلا من داخل جراح رمزية تتطلع للاندمال. والمسافة الفاصلة بين الجرح وأفق العافية تؤثثها تراكيب شعرية تعبيرية ورمزية لا تنطلق من حاجة الذات للوصل والعودة إلا لتصوغ قدر استحالتها الممزق. وهنا تقف القصائد كترياق بلا فائدة ومع ذلك فهي تبقى

ضرورية للاستمرار. ويتسع أفق الضرورة هنا، من داخل، يقيده من شرط جمالي وانطولوجي ليسمَ تجربة شعرية ذاتية بقدر ما هي موضوعية لأنها تلتقط قدرا إنسانياً عاماً ومشتركاً. من هنا مصدر هذه الذات الجماعية التي تنهض بالتلفظ في مجموعة من النصوص والتي تلخص القدر الانساني في تمزقه بين مصير محتوم وعودة مستحيلة.

معظم الإيحاءات الوجودية في «نار العودة» تأخذ من تعبيرية «الوجه» مركز اشعاع دلالي. وهنا يرتفع «الوجه» الى رتبة دال إيقاعي تنجذب إليه الدوال الأخرى البانية للمتخيل الشعري، وتنبثق منه التعبيرات المؤسسة لقوة اللحظة الشعرية ولشبكيتها الايحائية في الديوان.

ويحفر الوجه في «نار العودة» في علاقته بدال آخر هو دال «المرأة» وشبكية الايحاءات المنبثقة عن العلاقة التبادلية بين الدالين ترتبط بمفهوم الانعكاس او التعبير الذي يجعل غنى الداخل المتمزق قابلا للنقل والتحويل عبر لغة شعرية صافية وشفافة . إن عبده وازن، وهو ينشد عودة مستحيلة لا يجعل من اللغة الشعرية قربانا وأضحية، وبالرغم من الهاجس التعبيري الذي يتحكم في بعض نصوصه فان لغته الشعرية تنطوي، في أحيان كثيرة، على بذخ جمالي يقف بنصوصه على تخوم الفن الخالص.

ينجذب الوجه شعريا لدوال أخرى تعتبر جزءا من حقله الدلالي، مثلما تستدعي المرأة دوال رمزية تتبادل معها الاضاءة. وعلى رأس هذه الدوال يمكن أن نشير الى زوج «العيون والماء»، فهو زوج يكشف «الوجه» في دال «العيون» ويفتح «المرآة» على «الماء» كمرآة رمزية تنعكس على صفحتها الأحلام والندوب والانكسارات. وضمن هذا المتخيل الشعري الذي تبنيه الدوال في تراكيبها المجازية، لا يكشف «الماء» عن ذات نرجسية مفتونة بجمالها، بقدر ما يكشف عن ذات ممزقة بين مثال مستحيل وواقع ناجز. ولعله التمزق الذي ينمي في «نار العودة» زمنا داخليا لا تحدده حركة الشمس في دورتها الطبيعية بل الرمزية. إنها «شمس الألم» التي لا تكاد تغرب في قصيدة حتى تشرق في أخرى، ناسجة من رمزية النار متخيل التمزقات الداخلية التي لا سبيل لرتقها ما دام أفق العودة مشدوداً.

## ٢ - الفردوس المفقود

قبل أن تنشد الذات الكاتبة في الديوان عودة مستحيلة فهي تبني في نصها الأول فردوسها المفقود. إنه نص «أزل» بعنوانه الدال. فالأزل مطلق يفرق الكائن في فردوسه حتى تصبح كل الخلجات والأفعال خاضعة لقانونها الخاص بما هو تحرر من شروط الزمان والمكان.

تسبح قصيدة «أزل» في زمنها الخاص: زمن ما قبل الانفصال والطرد والوداع بما هي مرادفات تستبطن لعنة مقترنة بالايحاء الديني لدلالة الخروج. إن الكائن الشعري في الديوان ليس كائناً دينيا لكنه يجر معه فيما يبنى من نصوص إشعاعات من مختلف المعابر والمراجع، وهو ما يمنح اللحظة الشعرية قوة وعمقاً تتجاوز بهما الزمن التاريخي الى الزمن البدئي والوجودي.

تنهض القصيدة على تكرار لدال ايقاعي ينسج عمق المتخيل فيها. وهذا الدال هو «السماء» بما توحي به من سمو وتعالٍ. دال يقترن في النص بصفة «القرب»، ضمن تركيب شعري ينهض بوظيفة تكرير الترابط بدءا بالمقطع الأول من القصيدة:

**- عندما كانت السماء قريبة/ كنا نلمسها بأيدينا/ نقطف نجمة/ ونركض وراء غيمة الصباح/ وإذا أطلنا التحديق/ تمسي عيوننا زرقا/ وجوهنا يحل عليها ندى المجهول (الديوان ص٥).**

يقترن دال السماء بزمن بدئي. وصفة القرب تنصرف هنا للدلالة على هذا الزمن الاول الذي تعمل الذات الكاتبة على بناء متخيله. وترتهن أفعال هذا الزمن بذات جماعية تنهض بوظيفة التلفظ لتصوغ علامات من فردوسها المفقود. وهنا تكون أفعال اللمس والقطف والركض والتحديق، المحددة لعلاقة الذات المتلفظة بفضاء السماء، أفعالاً فردوسية تنطلق من الذات لتنعكس عليها في صيغة تحولاتٍ ، من نتائجها اكتساب العيون لزرقة مرادفة لمجهول يحل على الوجه: بؤرة الشعرية في الديوان ودليل الكائن الشعري الى ميتافيزيقاه الخاصة.

وتواصل الذات الكاتبة بناء علامات من فردوسها المفقود في احتفاء باذخ بالعناصر التي تتخلق وفق رؤية شعرية مخلصة لأشواق زمن الأوائل:

**- في أعلى السماء/ كان القمر طريا كبرتقالة/ الشمس لطيفة كنسيم الليل/ كانت الينابيع تدفق بالزبد/ والأشجار تتطاير في هواء اللازورد.** (الديوان ص٦)

وتأتي صفة اللطافة المقترنة بدال الشمس لتضفي على كل عناصر فضاء الفردوس رهافة تصل الليل بالنهار، في تبادل يفسح للتداخل والتوالج بينهما بما لا يترك مجالاً للتعارض بين قانونيهما، وبما يتيح للذات الجماعية مجالاً لاستعادة سعادتها الرحمية:

**- وكانت كلما ضمتنا/ نتعرى من أشواك الألم/ مخطوفين ببهاء جنتها.** (الديوان ص٧)

إن فعل «الضم» المسند لدال «السماء» فعل أمومي، يسم الفردوس المستعاد بالبهاء ويمنح كائناته حرية الفعل الخلاق، الذي يهيئ للذات ما يستحق به الفردوس اسمه وما يؤمن للذات شرط تحررها وانطلاقتها:

**- كان الحجر يغني/ والشجرة تتنهد بالنسائم/ كان ذئب العتمة**

**أرق من منديل/ والخوف يقطر كالرحيق.**

**كنا كلما فتحنا أيدينا/ نحظى بعطور الفجر/ سهام الماء تنكسر على وجوهنا/ شجرة الكآبة لا تنبت هنا/ ولا غصن**

**الفراق/ الدمعة حلوة كرعشة الينبوع .** (الديوان، ص٨)

إن الأفعال وما يترتب عنها من تحولات تمس عناصر الفردوس تخضع كلها لكيمياء اللحظة الشعرية وقوة أثرها، الذي ينعكس، في النهاية، على وضعية الذات. وإن ما تعلنه هذه الذات من فعل الحظوة «بعطور الفجر» يكشف من دلالة استعادتها لزمن الاوائل، بما يطفح به من روائح وأصوات وطعوم ومياه تحيي الانسان وتكشف عن وجهه:

مجلى الوصل ومهبط السعادة الفردوسية.

وتنتهي القصيدة بتكرار الترابط ذاته الناظم لجل مقاطعها الشعرية، والمشدود لدال «السماء» كدال إيقاعي يبئر الدلالة، ويعدد ظلالها وابعادها النفسية والثقافية عبر تكثيف ايقاع حضور الذات الكاتبة في نسيج استعاراتها النصية:

**- عندما كانت السماء قريبة/ لم نكن نطرق بابها/ كنا ندخل خلسة/ كي نفاجئ قمر الرابية/ وشمس الوهاد/ كي نباغت الظلال قبل ان تنبثق/ كي نداعب نسر الغابة/ ونلتقط حصى الظلام/ وكنا إذا عدنا/ تلوح في عيوننا زرقة/ ومن أيدينا يفوح/ بخور أرض غائرة/ من أجسادنا تهف/ أضواء الأزل.** (الديوان، ص٨ و٩).

تفصح سلسلة الأفعال الجماعية، التي تتسع الذات الشاعرة لاحتضانها، عن استعارات نصية تتكئ على التخييل الذاتي المنشود بظلال اسطورية، لها القدرة على استعادة زمن الأوائل بطراوته الوثنية وهالته الدينية. وبهذا تشيع أفعال مثل (ندخل، نفاجئ، نداعب، نلتقط) ظلالاً سحرية من غبطة الكائن المنتشي بحركته المساهمة في بناء وتأثيث فضاء فردوسه المفقود. وهذه الأفعال ذات الطبيعة الحسية المشدودة أكثر لليدين وانحدارها باتجاه العمق المؤسس لانتشائها وشفافيتها وتعاليها. وبهذا تكتسب تراكيب مثل (قمر الرابية: شمس الوهاد، نسر الغابة، حصى الظلام) في اسناداتها المجازية، عما هو من صميم تحول شرط الذات الذي تكتمل أبعاده، في النهاية، بحلول الفردوس في الذات، ومن ثمة، انعكاس ظلاله وبخوره وأضوائه الأزلية على الخارج.

## ٣ - العودة المستحيلة

من لحظة بناء الفردوس المفقود الى لحظة إعلان السقوط واستحالة العودة يرتسم مسار الدلالة في الديوان، فاسحا المجال للذات لبناء أحلامها وعرض انكساراتها وجراحها. ويواصل دال «الوجه»، في تضايقاته الشعرية مع دال «المرآة» بناء المتخيل الشعري للعمل من خلال فاعلية الانعكاس، التي تجعل الداخل منفتحاً على خارجه مثلما تجعل الكائن يعيش لحظة شفافية داخلية يكون العالم امتدادا لأثرها وديمومتها. وإذ يستحضر الديوان عنصر السماء بمختلف تواراداته المعجمية، فإنما يجعل منه مرادفاً رمزيا لدال «المرآة» بكل ايحاءاته الميثية، ليبني من خلاله وبتضافر مع رمزية النار، متخيل السقوط والعودة المتسحيلة.

تكثف قصيدة «سقوط» هذه الدلالة التي تكشف عنها في عتبة العنوان، ليتكفل المتن بتنظيم نسقها وانتشارها الدلالي:

**- الشعاع الذي سقط على السياج/ كان له صهيل حصان في غابة.**

**الحجر الذي رماه الغريب في البئر/ كانت له ضوضاء مملكة الليل.**
**الدمعة التي ارتمت على العشب/ اهتزت لها مدينة الموتى.**
**العصفور الذي أصابته كآبة الغسق/ تهاوى كحصاةٍ في حفرة العين.**
**الشجرة التي وقعت من شرفة الحلم/ ما برحت تسقط في الهواء.**

(الديوان ص٩٧)

تتواتر أفعال السقوط (سقط، رمى، تهاوى، وقع) في النص محدثة «ضوضاء» في «مملكة الليل». وبالرغم من اسناد هذه الأفعال الى قوى فاعلة مختلفة فهي تتضافر في رسم مصير الكائن بهذه المملكة السفلية الممتدة الأطراف. ويأتي دال «الغريب» ليحشد كل ايحاءات الغربة وظلالها التي تلازم الكائن في حدث «السقوط» وبعده. وإذا كان دال «الدمعة» يكثف المشاعر الداخلية وما يتصل منها بايحاءات الأسى والندم واللعنة، فان مجاز «مدينة الموتى» يرسم مآل الكائن الذي تلقفه التراب. وبالرغم من بساطة النص وتجريديته فان تواتر أفعال السقوط في بناء استعاراته، يجعل أصداء هذا الفعل تقف خلفية موسيقية جنائزية تصاحب نزول الكائن الى «مدينة الموتى» بكل أصدائها الاسطورية الموصولة باللاوعي الثقافي.

وبتساوق مع تواتر أفعال السقوط، ينتشر في الديوان جو رثائي مثقل بالدموع والغيوم والاستعارات الرمادية. فالذات الشاعرة، أمام غياب القدرة على الفعل، تجد نفسها منقاده وراء هواجس تعبيرية تفصح عن تمزقها أمام قدرية الموت وحتمية السقوط:

**- الوردة نثرناها على وجهك/ لكن عينيك الخفرتين لم تسطعا/ الأغنية رددناها بلهفة/ لكن قلبك لم ينهض من غفلته.**

**- حين سقطت كريشة/ لم يرتفع من قلبك هديل/ ولا من يديك صرخة وداع!** (الديوان ، ص١٧ و١٩).

يكشف هذا المقطع عن أورفية مهزومة، لأن «الأغنية» لم تستطع ايقاظ قلب الميت من «غفلته». وبذلك تتفرط الذات الكاتبة، ضمن منطق غنائيتها الرثائية، في تمني عودة مستحيلة:

**- ليتك أكملت كأسك بيننا/ فنجان قهوتك المرة!/ ليتك نظرت مرة أخرى الى وجوهنا/ وودعتنا بعينيك الحائرتين!/ ليتك أكملت رغيفك/ جلوسك على الكرسي المهجور/ ووقوفك أمام نافذة الغفلة.**

(الديوان، ص٢١ و٢٢).

إن علامات الحياة (كأس، قهوة، رغيف، كرسي، نافذة) وما تكتنزه من دفء وحميمية، تصبح في لحظة مفتقرة للسند: الذات مبرر وجودها. ولا تستعيد هذه الأشياء اليومية بعضاً من بريقها إلا لتفقده أمام استحالة العودة. ولعل دال «المهجور» الذي ينعت «الكرسي» يتسع مداه الدلالي ليشمل كل علامات الحياة ليغرقها في ميتافيزيقا الغياب، وليغرق الذات الكاتبة في «فردوس الألم» (ص٢١) و«اللحظة الشائكة» التي لا تتعدد صفاتها في نص «عدم» إلا بنية التوكيد على وحدة الموصوف وقوة صلابته غير القابلة للاختراق:

**- اللحظة الشائكة/ المنقبضة كالدم**
**حين لا وراء/ لا أمام.**
**اللحظة الحارقة/ الخاوية كالصدى**
**حين لا قبل/ لا بعد**
**اللحظة الكامدة/ المشرعة كالهوة**
**حين لا ضوء/ لا عتمة.** (الديوان ص٣٥)

يتحد الزمان والمكان في دلالة سلبية تنعقد حول لحظة غارقة في الصفات الوجودية الكالحة. ولا تتعالى هذه اللحظة عن شروطها الطبيعية (لا وراء/ لا أمام، لا قبل/ لا بعد) إلا لتجعل من «العدم» لحظة مطلقة تبتلع الذات وتجعلها غير قادرة على المبادرة. ولعل خلو النص من بنية الفعل ينصرف لتوكيد هذه السلبية المطلقة التي تشل حركة الانسان:

**- في المرآة أناس غادروا لحينهم/ تاركين وراءهم حدائق لم تكتمل/ أبوابا لم يقرعوها/ وكنوزاً تهجع في صمتها.**
**العيون مجروحة بسهم خفي/ المآقي مدلهمة/ والنظرات مكسورة كسنابل الشمس.**
**في الليل وقفنا كالرعاة الحيارى/ بعد ما فقدنا طريق العودة/ في الصباح بعيداً عن أسرتنا بكينا/ وعلى ضفة أشواقنا**
**جلسنا/ ننظر صوب السماء.** (الديوان، ص٤٦ و٤٧).

لا يزال القدر الجماعي يشدد الوطء على الكتابة ويوجه

بنيتها الاستعارية. ويواصل مركب المرآة/ الوجه تبادل إضاءة بانية لمتخيل السقوط، وعبره يرتسم مصير «أناس غادروا لحينهم» لكنهم أضاعوا «طريق العودة». وما تستنفره الذات الكاتبة من معجم مخصوص يلتحم ضمن بنيات استعارية تخييلية تعرض صور الكائن العاجز المستسلم لمصيره. ولعل صورا مثل (وجوهنا المتغضنة، العيون مجروحة، المآقي مدلهمة، النظرات مكسورة) لا تتراكم بنية ابداع خلفية درامية لمشهد السقوط، وإنها لتشكل أحد أهم تجلياته التي تسم الذات بالعجز والانتصارية، من هنا مشهد الغرفة الصامتة والأبواب التي لم تقرع، المشهد الذي يتكرر في أكثر من نص:

**- الماء في الأكواب/ الخمرة في الكؤوس/ الخبز ينتظر بريق الأيدي.**

**- في ذلك الليل/ لم يسمع/ وقع خطى/ ولا صرير باب**

**- لا هواء يحرك الأزهار/ على الشرفة/ لا صوت يرتفع/**

**- من الغرفة المقفرة.**

**- لا ضوضاء تهب/ من عتمة الخارج/ لا برق/ يشق سماء الأزرق./ الصمت الثقيل/ يخفي/ في ثناياه/ شعلة المجهول.** (الديوان ص١٢١ و١٢٣ و١٢٤).

إن عناصر الفضاء الداخلي والخارجي للغرفة في (مشهد ١ و٢) تكشف عن «صمت ثقيل» مرادف للموت كدال إيقاعي، ينسج بتضافر مع دوال أخرى متخيل السقوط في الديوان، فأشياء الحياة (الماء، الخبز، الخمرة) تبقى غافية بانتظار فاعل لن يأتي. كما ان مؤثثات الفضاء الخارجي وما يقيدها من سلب لا تسفر إلا عن مناخ جنائزي يعتبر أحد تجليات مشهد سقوط الكائن واستحالة عودته. ولعل هذا المآل هو ما يجعل «الغرفة» تبدو على امتداد نصوص المجموعة، مقفرة وبلا نسائم تبعث الحياة في الأرجاء.

تتوزع جغرافية الضمائر في «نار العودة» بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب. فكل نص يخضع لهيمنة ضمير بعينه، سواء في صيغة المفرد او الجمع، ليسم المجموعة بتلك المزاوجة البالغة الرهافة بين البناء السردي والغنائي، وهو ما نتج عنه، في النهاية، مزاوجة المجموعة بين الانهماكات الشعرية الضاربة الغور في الثقافة الانسانية والتطلعات الحداثية المساهمة في صنع مشهد الكتابة في الشعر المعاصر.

ينتظم نص «حجر السأم» في بنية المخاطب، لينفتح من ثمة، على هواجس الذات التي تصوغ متخيل السقوط باعتباره قدراً جماعيا. وبهذا يغمر البعد المأساوي كل الأوضاع التلفظية لنصوص المجموعة، فيكون الموضوعي محلا لعبور الذاتي، كما تكون الذات محلاً لعبور الآخر، في نوع من تبادل الاقامة وتساكن الذوات. ولا يستقر نص «حجر السأم» ضمن بنية الاستفهام إلا ليعيد صياغة القلق الوجودي الذي يعيشه الكائن:

**- قل من أنت أيها الجالس على حجر السأم!**

**وجهك لا ينبئ بأيامك الغابرة وعيناك لا تبوحان بأسرارك!**

**ألم تكن كافية تلك العاصفة التي رمت بك الى هنا؟**

**النار التي أحرقت أصابعك ألم تحمل إليك عذاب الآلهة؟**

(الديوان ص٥٣ و٥٤)

ومن جديد تتكثف الدوال الايقاعية لتواصل نسج متخيل السقوط. ولا تتوارى الذات خلف بنية المخاطب إلا لإضاءة مصير مشترك يلح على الكتابة ويطبع استعاراتها بظلال ميتافيزيقية. ويواصل دال الوجه/ العيون في علاقته التبادلية والرمزية مع دال «المرآة» رتق عناصر هذا المتخيل الممزق بين سقوط قائم وعودة مستحيلة. ورغم اقتران هذه الدوال (الوجه/ العينان)، في المقطع بدلالة سلبية فان واقع السقوط لا يكف عن الانعكاس في مرآة / الوجه الانساني الذي أصبح بلا ملامح أو تاريخ. ولعل لحظة السقوط تستغرق كل زمن هذا الوجه لتجعل منه حاضراً أبديا لا تغرب عنه «شمس الألم». ويأتي دال «النار»، بنهاية المقطع، ليصل النص بأفقه الميتافيزيقي: كتابة الشعر فعل مرادف لسرقة النار المقدسة والشاعر يتحمل من أجله كل «عذاب الآلهة» بما في ذلك لعنة السقوط، لينخرط، انطلاقاً منه، في نشدان عودةٍ مستحيلة.

## هوامش

١ - عبده وازن: نار العودة، المدى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

٢ - رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة، ص٩١.

# بول شاوول...
# في «شهره الطويل من العشق»

دلدار فلمز

شاعر من سوريا

يتوغل بول شاوول في مجموعته الشعرية «كشهْر طويل من العِشق » بتعريض خط مساره المختلف داخل الحداثة المكتوبة باللغة العربية ويبدو للعيان انه منسجم مع ذاته في تجربته الإبداعية. وكعادته يذهب بكل إصدار جديد له إلى ما هو مغاير عن سابقه ويأخذ بالتجربة إلى مناطق غامضة وخصبة في اللغة الأجواء محدداً علاقته بالوجود من خلال جوهر معرفي وجمالي- فكري. يقتنص في ممارسة الكتابة حالات مكتظة بالمعرفة الشعرية والوجودية ويغوي باستدراج كائن شعري بجسارة وتسخيرية في التجديد والتجريب وهو العارف في كيفية السيطرة على مفاصل قصيدته وتجنبها من السقوط في نمطية التكرار وإعطائها اعتباراً فوق الكثير من المقامات.

بول شاوول قادر على تحقيق معادلة صعبة ومتفردة في مشروع الحداثة الشعرية المكتوبة بالعربية ويحق له ذلك لأنه قادم من تجارب مختلفة حيث له في الشعر – أيها الطاعن في الموت، ط١٩٧٤،١،ط١٩٨،٢.،بيروت، بوصلة الدم، دار النهار للنشر – بيروت،١٩٧٧،الهواء الشاغر، بيروت، ١٩٨٥،موت نرسيس، دار الحداثة – بيروت،١٩٩٠،أ وراق الغائب، دار الجديد – بيروت، ١٩٩٢.

*في المسرح له – المتمردة،١٩٧٥، فناص يا قناص، ١٩٨٥،* الساعة خمسي، ١٩٨٥، ميتة تذكارية، ١٩٩٠، الزائر، ١٩٩٥.

في الترجمة له – كتاب الشعر الفرنسي الحديث، ط١٩٨٥،١ ط٢، ١٩٩٠، بيروت، مختارات من الشعر العالمي، دار الحداثة – بيروت، ١٩٩٠، في انتظار غودو، سلسلة المسرح العالمي – الكويت، ١٩٩٠، نهاية اللعبة، سلسلة المسرح العالمي – الكويت، ١٩٩٢.

وبالإضافة إلى مئات المقالات عن الحداثة الشعرية والفن عموما وعن موقف المثقف من السياسة والسلطة بكافة أشكالها.

«بين ليالٍ من شَتيْتٍ ما انقضى، وورد ملَولٍ، يَشهقنَ، مومساتُ الأمس، وكثيراً ما يَسْتَرْسِلنَ في نشيج صعبٍ خلف أسمال أجسادهن، وخلف نوافذَ أسيفةِ الصبح ، رَخيةٍ بين جفافِ الجلد وصفاء المرآة.» (ص ٤١)

هكذا يكتب الشاعر بول شاوول قصيدته التي تضم رؤيته ومعرفته وطريقته في الحياة من زوايا حسية – الجسد بنفس متجدد داخل مشروعة الشعري ويشغل فيها حالات العشق المكتظ بالوجود وبها يستنهض الشاعر لغته في وجه العالم الماشي.من خلال هذا الإنشاد يحاكي الأعماق ويحرك الرغبة الأزلية في البحث عن امتلاء وتثبيت الرغبات المتجددة في انتظار ارتواء ظمأ متخف داخل إنسان.وهنا يؤكد المخلوق الشعري رغبته في التخلص من قسوة الكون ويفسح الممرات أمام المقصود في الإمساك بالمبهم والوصول إلى اعترافات مبطنة في أعماق الكائن البشري والكشف عن الانسان واقتراب من رغبات قابعة في دهاليز داخلية لهذا الكائن اللغوي. إن العشق والجسد اللذين يسيطران على مناخات هذا الكتاب هما مدخل التأسيس عن تأملات واستعارات متعددة في طرح الغياب والفقدان والكتابة ضمن نسيج اللغة الشعرية المتكاملة. فهو يمارس عليها بحرية مطلقة مفهوم تشعير اصل الأشياء والذهاب بها إلى اقصى حالات الكشف عن حقائق ورغبات داخل الحواس. وهو يطل في هذه المجموعة على وديان ومنازل العشق والرغبة بأنامل حاذقة يعمل على إعادة غرس الورد في مساحات شعرية لاتحمل *إلا اسم بول شاوول نفسه وكارزميته الشخصية.*

«هكذا تقبلين عليَّ كشهرٍ طويل من العشق، مُضَمَّخة بعَرقكِ القاطرِ علي، وبأنفاسك حَرّى من ضيق الأسِرَّة، ومن هبَاتك الوردِ الشبقة على جسمك، وفَتيته المتناثر على عُرِي صبور، صبورِ كمرآة، وفاسق كبياض من الياسمين، ومنتفض بأنينه كتبتُّل قديسات في الدغل وفوق القصب والينابيع.

كشهر طويل من العشاق والمأسورين والخطأة أرفعك من شهواتك كشَتْلة من ترابها ومائها وورقها، وأهتزك، بأجسامك السابقة، والمقبلة، والحية، والخفرة، والمقتولة والقاتلة، وأراك عبرها، كمن يخضن زغباً حاراً في يديه، أو كمن يفتح النافذة على سنوات طويلة من الأرق المشمس واليقظة المحرورة. وترينني بحواس من دغل كثيف، ومن أقمار حُمر عمياء ومن ارتطام أنَات أنَات من قعرِ الحفَر، ومن حرائق، ومن اجتمار الأصابع، والعنق،

ونثار ما يَمَلّسُ على التمدد، والخروج بلا مقابل.»( ص٧)
والواضح أن الشاعر يكتب قصيدة مركبة ويشتغل على علاقة المفردات ببعضها البعض وهو بذلك يشيد قصيدة بلغة باذخة ولكن يعمل على إخضاعها واستنطاقها إلى اقصى مدى ممكن في التعبير وتوظيفها كإحدى العناصر الأساسية للقصيدة المركبة التي تعتمد على فن الحذف في شكلها النهائي والتي تتميز بقسوة التعامل مع اللغة المكتوبة حيث يصل به الأمر أحيانا إلى تعريضها للقمع والعنف المسبوك في قطع الأجزاء الهشة من جسد القصيدة وهي أشبه بتعامل النحات مع مادة الحجر وبها نتلمس إصراره على التفريق بين القصيدة والشعر وهو يخلص لفن كتابة القصيدة ويؤكد ذلك من تذييل العنوان على الغلاف الأول للكتاب بكلمة «قصائد» وكما هو معروف إن القصيدة هي ارفع أنواع المكتوب وهذا النوع يعمل على التوغل في الذات والتي هي إحدى ابرز السمات الأساسية للحداثة العربية الشعرية وطموحها في التجاوز والابتعاد عن الشفوي والتطريب والغناء والمباشرية واليومي والبلاغي ونلاحظ انه يبتعد عن الكتابة المنبرية التي تجلب التصفيق والإعجاب في حالات الاستعراض الاستهلاكي حيث نلاحظ قلة مشاركته في المهرجانات والاحتفالات الشعرية التي أصبحت تكرس لبعض الأسماء وهم اصبحوا تقليديين يكتبون قصائدهم بما يناسب ذوق إدارة تلك المهرجانات التي هي ابعد ما تكون عن الذائقة والمعرفة الشعرية.

وكما هو ملاحظ إن عدد كتبه لا يتناسب مع تجربته الطويلة. على ما يبدو لا يهم عدد الكتب بقدر ما يهم في كل إصدار طرح تجربة جديدة من حيث اللغة والموضوع وكأنها في قطيعة مع سابقاتها وهو من الكتاب الذين لا يحبون النمطية والتكرار والنسج على منوال واحد يبدو انه في هاجس وقلق دائم ولا يستقر على شكل معين بل يشتغل على كل تجربة بأدوات بما يناسبها من حيث اللغة والشكل ونراه يستخدم أساليب لا حصر لها منذ مجموعته «أيها الطاعن في الموت» وانتهاءا بـ«كشهر طويل من العشق» التي هي الاحتفال بالجسد وبلغة الجسد في كل أحواله: جسد المرأة، جسد العاشقة جسد المترهلة، الجسد المتعب، الحي، الشبق، الجسد الايرويسي. نلاحظ انه يستخدم بعض المفردات التراثية بتشكيليتها الإنشادية- المزمورية بل هي تتكرر في اكثر من موقع في المجموعة وهي تأخذ بالقصيدة إلى أقصى العمق في التعبير التشكيلي وهي لا تبدو مصطنعة بل حقيقية الاصطناع لأن الموضوع يتطلب ذلك وهو يتعامل مع اللغة كنحات ولا يتركها إلا بعد إعطائها شكلا مسكوبا متناسقاً مع الكل.

«وكيف لي وأنا على عتبة هامدة أن أصغي إلى الغرائز والصبابات وإلى ما يمليه بلاء الجسدُ بلا ندامة ولا جدوى وأنت مثلي كتلة من كتلٍ موزعة حولي بلا طائل ومن رميم الوقت ومن كدس القيلولة ترمين سهاماً طائشة في فضاء أعمى»، كأنها المسافات المبتكرة أو ما يقتل الموتى في عزّ ميتاتهم أو ما يثقل الحاضر بأجسام رثة وكآبات معتمة ومهارات تجري عبثاً بين آلاتها الفائتة.

جسدك العاري وحيدٌ في عريه فاتر في تدفق أغساقه وظهيراته بلا طائل/ بين كتلٍ موزعةٍ حوله بلا طائل/عريٌ لا تخشاه العتمة/ لا يلمحه الضوء/ عري أحزن من يدٍ بلهاء ترتفع فجأة/ لتضم الهواء/ الهواء الأعمى/ الهواء الذي يختلط بالأشياء/ بلا وقع ولا ذاكرةٍ ولا عبق/ شموسٌ عديدة ترخي ظلالها الباردة عليك/ جدرانٌ كثيفة/ تذوب في شفتيك/ تفتُّ على جِلدِك/ والغرفة بيضاء بيضاء باهتة في ذلك البياض القاسي الجارح الثقيل»(ص ٧٩).

وهو يستخدم في هذا الديوان مفردات تراثية معتقة تعبر عن العشق والجسد المختبرين بكثافة في الموروث المكتوبي العربي وهذه المفردات تعطي القصائد طبعاً تتجاوز من حيث الزمان وتشتغل على إعطائها شعوراً حسيا. ويعتمد بول شاوول على البلاغة ويوظفها ضمن نسيج القصيدة بشكل إحيائي تشم فيها العشق والجسد ومن خلالها يصل إلى معادلة أتساع اللغة في أقصى حالاتها بها يضمن للقصيدة أن تعيش عبر الأزمنة المفتوحة على زوايا متعددة للمجاهيل- الأشياء وهي لا تركن إلى ما هو متفق عليه بل تحيا من خلال قراءتها في كل مرة وتهيمن عليه (القارئ) بلهب النشوة وسحر العشق ويفتح أبواب في سهول الجسد ويخلق مناخات وأقاليم فيها الغرابة ومفاجأة المتبدل كفصول الزمن. نستطيع القول بان بول شاوول بقي خارج القوالبَ والتصنيفات والمدارس والأساليب المحددة وكأنه يرفض في قرارة ذاته تكريساً من المؤسسات والجهات الرسمية أظن حتى من الجمهور. وبالتالي هو أحد الفرسان الكارزميين في مشروع الحداثة الشعرية المكتوبة باللغة العربية بل أكثرهم إخلاصاً وأقلهم توظيفاً نفعيا.

# صموئيل شمعون...
# في«عراقي في باريس»

**هاشم صالح**

باحث ومترجم يقيم في باريس

منذ زمن طويل لم نقرأ عملا أدبيا بمثل هذا الحجم والمستوى. منذ زمن طويل لم نقرأ عملا يهزنا، يعصف بنا من الداخل (لا يمكن ان تخرج منه سليما معافى كما دخلت)، أقصد بأنك تخرج أفضل بكثير مما كنت سابقا: تخرج أكثر تسامحا، وحرية، وانفتاحا على الآخرين، كل الآخرين. منذ زمن طويل لم يضحكنا عمل أدبي، لم يدخل البهجة الى قلوبنا مثل هذا العمل. لقد ضحكت في عشرة أيام (حيث قرأته مرتين متتاليتين) أكثر مما ضحكت في عشر سنوات أو ربما عشرين سنة، أو ربما طيلة حياتي كلها. ضحكت كثيرا اذن حتى كدت أموت من الضحك، وتقريبا في كل صفحة. ولكني بكيت أحيانا، نعم بكيت وانتحبت بدون أن أشعر او بدون أن أفتعل أي شعور. لقد نظفني هذا الكتاب من نفسي، حررني من أوجاعي وساهم في تفجير المكبوت المحتقن في داخلي. أعادني الى الأزمنة الغائرة القديمة.

منذ زمن طويل لم أقع على عمل أدبي يجمع في طياته بين كل جوانب الحياة العربية: من جنس، وسياسة، ودين، وغرب وشرق، وماض وحاضر، وكوابيس، ومخابرات، وعلاقات فرنسية – عربية، ونماذج بشرية مصورة بشكل فوتوغرافي تقريبا: أي بشكل واقعي مقنع تماما. تقريبا لا يوجد أي افتعال في رواية صموئيل شمعون هذه، ولست بحاجة لأن تبذل أي جهد لكي تقرأها بنهم من البداية وحتى النهاية وأنت تتمنى لو انها لم تنته. هذا هو العمل الأدبي الحقيقي. والا فما معنى الروائع الأدبية؟ ( Les Chefs doeuvres ).

من اين جاء بها صموئيل شمعون يا ترى؟ من أعماق الحياة المعاشة، أو بالأحرى من النزول الى الطبقات السفلى للجحيم، أقصد الجحيم العراقي، والعربي، والفرنسي الباريسي. كل أنواع الجحيم عرفها الكاتب واكتوى بحر نارها. وبعد أن خرج من أتون المعاناة منصهرا أبدع روايته الخالدة.

لكي نفهم أبعاد هذا العمل الذي فاجأنا ينبغي أن نطرح هذا السؤال: كيف يولد الأدباء الكبار في التاريخ؟ كيف يظهرون؟ وللاجابة عن هذا السؤال يكفي ان ننظر الى حياة بعضهم. يكفي أن نتذكر حياة جان جاك روسو البوهيمية بعد أن هرب من مدينته الأصلية «جنيف» وهام على وجهه في القرى والمزارع حتى أصبح خادما عند العائلات الارستقراطية لكيلا يموت من الجوع. ومع ذلك فان هذا لم يحمه من النوم في العراء أكثر من مرة كما حصل لصموئيل في محطات باريس وكراجاتها. بعدئذ ظهرت الأعمال العبقرية كـ«الاعترافات» وسواها. وفي نهاية المطاف ألا يمكن اعتبار كتاب صموئيل هذا بمثابة اعترافات شخصية أيضا، وان من نوع آخر؟ ألم يتحدث عن طفولته وأمه وأبيه «الاخرس الاطرش» بشكل لم يسبق له مثيل في الكتابة العربية على حد علمي. وحده روسو والكتاب الاجانب على أثره تجرأوا على الحديث بكل واقعية وصدق عن أصولهم الأولى بدون أي تزويق أو تزوير. وحدهم فضحوا أنفسهم بأنفسهم وعروها.

يكفي أن نتذكر حياة دوستويفسكي وبخاصة بعد أن أوشك على الإعدام وعاش حياة الاشغال الشاقة في سيبيريا لمدة أربع أو خمس سنوات لكي نفهم حجم الجرح وعمق الجرح الذي أدى الى ولادة روائعه الأدبية الخالدة. يكفي أن نتذكر حياة ادغار ألن بو الذي سقط ميتا في الشارع وهو سكران يتعتعه السكر لكي نفهم تجربة صموئيل شمعون التي أدت الى ولادة «عراقي في باريس». ويمكن أن نتذكر ايضا حياة رامبو في باريس حيث عرف التشرد والجوع على الرغم من مساعدات فيرلين وشعراء

آخرين. كما عرف نفس الشيء في لندن وبروكسيل قبل أن يكتب نصه الحاسم «فصل في الجحيم» ويمكن أن نذكر.. ونذكر.

كل هؤلاء نزلوا الى الطبقات السفلى للجحيم قبل أن يخرجوا الى السطح بالجواهر والدرر. كل هؤلاء ذاقوا طعم الهوان والذل واحترقوا بأتون المعاناة ودفعوا الثمن عدا ونقدا قبل أن يكتبوا حرفا واحدا. وصموئيل شمعون هو أحدهم بدون شك. انه ينتمي الى نفس السلالة ونفس العرق والجنس و«الدين».

لا أستطيع هنا بالطبع ان ألخص مضمون روايته المؤلفة من روايتين في الواقع: الأولى تحكي قصة حياته بعد خروجه من العراق الى سوريا فلبنان فالاردن فالمقاومة الفلسطينية ففرنسا وباريس. والثانية تحكي قصة حياته قبل أن يخرج من العراق: أي قصة طفولته وشبابه الاول حتى نهاية الخدمة العسكرية.

وبالتالي فالرواية هي عبارة عن سيرة ذاتية في الواقع. ولكنها سيرة ذاتية أدبية أو خيالية ضمن مقياس انها تتخذ طابع الفن الروائي القصصي. فالى أي مدى يدخل الخيال في بنية الوقائع والاحداث الفعلية او تحويرها وتغييرها يا ترى؟ لا أحد يعلم. ولكن يبدو واضحا ان الصراحة التي تصل احيانا الى حد الواقعية القحة هي الغالبة على الكتابة. واعتقد انه لولا الصدق العاري الذي يبدو واضحا في كل ثنايا الكتاب لفشلت الرواية. هناك سؤال يطرح نفسه: لماذا ابتدأ المؤلف كتابه برواية الجزء الثاني من حياته قبل الأول؟ أو بالأحرى لماذا رتب الكتاب بشكل معكوس فوضع قصة حياته اللاحقة قبل قصة حياته السابقة؟ السؤال لا معنى له ضمن مقياس ان القارئ يمكن ان يبتدئ بقراءة النصف الثاني من الكتاب قبل النصف الأول اذا شاء. يضاف الى ذلك ان كلا الجزءين يضيئان بعضهما البعض. وأنا شخصيا قرأت الكتاب في كلا الاتجاهين لكي تضاء لي بعض القضايا.

الجزء الثاني من الكتاب أو الرواية، او من السيرة الذاتية لا فرق، يحمل العنوان التالي: «البائع المتجول والسينما – قصة طفولة» هنا تشعر بالانشداد الى ذلك الجو العراقي في مدينة «الحبانية» حيث ولد الكاتب وترعرع. تشعر بالتعاطف مع تلك العائلة الآشورية البسيطة التي تعيش مع العائلات الاسلامية بدون أي مشكلة. ولكن هنا تنتظر القارئ مفاجأة غير متوقعة: ألا وهي ورود الكثير من العبارات الآشورية في الحوار. وأنا شخصيا ما كنت أعرف ان صموئيل يعرف الآشورية! وهذا اكبر دليل على جهلنا نحن العرب الاخرين بحقائق العراق وتاريخ العراق. ولحسن الحظ فان المؤلف يترجم دائما العبارات الآشورية الى العربية. وهنا يصور صموئيل العلاقات داخل عائلته بكل صدق وصراحة تماما كما يفعل روسو في «الاعترافات». فهو لا يخجل من اي شيء ولا يخفي اي شيء بما فيها دعاء أمه المستمر على أبيه «متى يأخذني الله. لا أريد أن أموت من رائحة هذا الأخرس الأطرش!» (ص ٢٠١). متى يموت هذا الحمار! متى يخلصني الله منه، الخ.

أكثر من مرة شعرت بالحاجة الى البكاء اثناء حديثه عن والده او الاجواء العائلية للأسرة بشكل عام. أحسست بالكثير من مشاعر الحنان والنزعة الانسانية العميقة. واعتقد ان أحد أسباب نجاح رواية صموئيل هو هذه النزعة الانسانية بالذات. وحتى عندما يصرخ والده بأصوات صماء بكماء غير مفهمومة فانك تكاد تموت من الضحك وتطفر الدموع من عينيك في نفس اللحظة. وبالتالي فلا تعرف هل تضحك أم تبكي أم الاثنين معا. هذه القدرة على الاضحاك حتى في اكثر الحالات تراجيدية، هذه القدرة على السخرية من كل شيء بما فيها نفسه وبالأخص نفسه وعائلته تمثل احدى السمات الرائعة لهذه السيرة الذاتية التي قل نظيرها في ادبنا العربي الحديث.

يضاف الى ذلك ان هذه السيرة الذاتية يمكن أن تقرأ كوثيقة تاريخية من قبل الأجيال القادمة. ففيها تصوير حي للبيئة العراقية في الستينات والسبعينات، وتصوير ناجح للكوابيس العربية من سورية، ولبنانية كتائبية،

واردنية، وفلسطينية الخ. وفيها تصوير رائع لنماذج عربية عاشت في باريس على هيئة صحفيين ومثقفين في الثمانينات والتسعينات. وفيها تصوير للشوارع الباريسية والمقاهي والحانات والميترو والمطاعم الخ.. باختصار فيها تصوير رائع ومقنع لشرائح كاملة من حياتنا نحن الطلبة العرب الذين جئنا الى باريس في تلك الفترة بالذات وعشنا فيها. فنحن أيضا كنا نتسكع في الحي اللاتيني والسان ميشيل والسان جيرمان وبقية الأماكن المذكورة في الرواية مثل صموئيل شمعون. ولكن ولا واحد فينا فكر في أن يخلد تلك المرحلة الفوّارة بالحياة بعمل أدبي يرتفع الى مستواها. واذا ما استثنينا «الحي اللاتيني» لسهيل ادريس و«موسم الهجرة الى الشمال» للطيب صالح، فلا أعرف مثقفا عربيا آخر استطاع ان يخلف وراءه عملا من هذا النوع. يمكن أن نستثني ايضا الاعمال الادبية لهنريبت عبودي.

وحده صموئيل شمعون استطاع ان يرتفع الى مستوى التحدي ويبز سابقيه على ما أعتقد. كلنا مضينا، مررنا على تلك المرحلة الذهبية من حياتنا مرور الكرام دون أن نعرف كيف نسجلها في عمل أدبي يليق بها. وحده صموئيل الذي كان أقلنا حظا عرف كيف يحول باريس الى رواية عربية! لقد كتب الرواية التي كنا نحلم بها جميعا دون أن نستطيع التوصل اليها. لقد كتبها بالنيابة عنا كلنا. فليست حياته الشخصية هي وحدها المنعكسة في هذه الرواية، وانما شرائح كاملة من حياتنا نحن أيضا. ولولاه لضاعت تلك الشرائح الى الأبد واندثرت. لولاه لذهبت مع الريح. من كان يعتقد بان صموئيل هو الذي سيكتب النص الاساسي لتلك الحقبة؟ لقد ضحك علينا جميعا...

هذا الكتاب يطرح كل المشاكل العربية دفعة واحدة كما قلت سابقا. ولكنه يطرح ايضا مشكلة الأقليات. كيف يمكن أن تعيش في عالم عربي اسلامي اذا كان اسمك صموئيل شمعون؟! على مدار الكتاب نلاحظ ان هذا «الاسم الثقيل» يسبب له المتاعب الى درجة ان أمه ندمت عليه ولكن بعد فوات الأوان، بعد زمن طويل. ففي سوريا اعتقلته المخابرات لأنها اشتبهت من الاسم بانه جاسوس يهودي! وفي فرنسا نفسها حاول احد الأصوليين المغاربة طرده من بيت أخيه قائلا له ولزوجته «لا أعرف ما الذي يعجبكم في هذا اليهودي الذي تقحمونه في حياتنا» (ص٦٨). وفي تونس شكوا فيه، وفي اماكن اخرى ايضا. ولكنك لا تشعر اطلاقا اثناء اثارة هذا الموضوع الحرج والحساس بأي حقد لصموئيل على العرب المسلمين. على العكس تشعر بالدفء والمحبة بينه وبينهم وتكتشف ان معظم اصدقائه منهم لا من غيرهم. ولكنه لا يتوانى عن ذكر الوقائع كما هي بدون اية مساحيق ايديولوجية كاذبة على طريقة الخطاب البعثي او القوموي المهترئ. فالرجل يتحدث عن مجزرة الاشوريين على يد الاكراد ولكن دون أن ينضح من كلامه أي حقد على الاكراد (ص ٢٦٢ وما بعدها) بل يكتفي بالقول: كلنا في النهاية ضحايا التخلف.. ثم يردف: معظم أصدقائي من الاكراد.

وحتى عندما هجّر النظام البعثي الصدامي العائلات الاشورية والكردية والتركمانية فانه لم يحقد على العرب، وانما اكتفى فقط بادانة المفهوم الشوفيني الغبي للقومية العربية على لسان قرياقوس استاذ طفولته (ص ٣٠٠) ثم يردف قائلا «نحن أصل هذه البلاد. نحن مثل الهنود الحمر في اميركا». بمعنى اننا سوف ننقرض. انهم يهجروننا من قرانا وبيوتنا، وبالتالي فكل مشاكل العراق الحالية من عرقية وطائفية يرهص بها الكتاب ويعرضها بطريقة واقعية صادقة لا أثر للايديولوجيا الكاذبة فيها. لهذا السبب نجحت الرواية. انها رواية لا ايديولوجية على الاطلاق. بمعنى اخر فانها تغلب الواقع على الايديولوجيا كما كان يفعل بلزاك او نجيب محفوظ او كل الكتاب الكبار. نقول ذلك ونحن نعلم ان الشيء الذي قتل الكتابة العربية (وليس فقط الرواية) طيلة نصف القرن المنصرم هو الايديولوجيا.

أقول ذلك وبخاصة ان هذا الجزء من الكتاب أُلف عام ١٩٨٥، أي في عز انتشار الفكر الببغاوي الايديولوجي وسيطرته على الثقافة العربية. وبالتالي فالكاتب لم يقل ما قاله بعد انهيار الايديولوجيا العربية وسقوط النظام

العراقي وانما عندما كان في أوجه.
القسم الأول من «الكتاب – الرواية» يمكن أن نطلق عليه اسم: مشاهد من الحياة الباريسية المليئة بالنماذج العربية الدينكوشيتية اذا ما قفزنا على مغامرات البطل في سوريا ولبنان والاردن قبل الهجرة الى الغرب. والقسم الثاني يمكن ان نطلق عليه اسم: مشاهد من الحياة العراقية والطفولة البريئة والشقية. ولا استطيع ان استشهد بمقاطع من كلا القسمين لاني عندئذ سوف أنقل الكتاب بحرفيته تقريبا. فهو كله تقريبا قابل للاستشهاد. ولذلك سوف أترك متعة اكتشافه للقارئ وحده. فلا شيء يغنيه عن القراءة المباشرة، والعرض النقدي للكتاب يظل أقل قيمة من الكتاب بكثير. يظل صدى شاحبا لكتاب يكتظ بالحياة. ولكني لا استطيع ان أقاوم اغراء ذكر بعض المقاطع. ففي بدايات الرواية يطرح المؤلف هذا السؤال «أالي هذا الحد كنت مدمرا نفسيا؟» ولكن هل يعلم ان هذا الدمار النفسي هو الذي يقف وراء «عراقي في باريس»؟ فلولاه لما كانت هناك رواية ولا سيرة ذاتية ولا نثر شعري ولا ابداع خلاق ولا من يحزنون. كل التجارب المرعبة التي عاشها المؤلف كانت ضرورية للتوصل الى عمل أدبي من هذا الطراز. فليحمد الله اذن على تلك الاحداث الجسام والسنوات العجاف . والشيء الذي يلفت الانتباه في الرواية واعتقد انه ساهم في نجاحها الى حد كبير هو استخدام المؤلف للعبارات الفرنسية كما هي اما بحروف فرنسية مباشرة احيانا او بحروف عربية غير مباشرة في معظم الاحيان. واعتقد انه الروائي العربي الوحيد الذي لجأ الى مثل هذا الاسلوب. فمثلا عندما يمر الكاتب الشهير صموئيل بيكيت من أمام المقهى الذي يوجد فيه صموئيل يرد صاحب المقهى على تحيته من بعد قائلا «بون سوار شير مسيو، سافا بيان»! (ص ١٠٨) ولا يترجمها المؤلف وانما يتركها على حالها لكي تزيد من واقعية الرواية وصحتها. وهي تعني لمن لا يعرف الفرنسية «مساء الخير يا سيدي العزيز، هل كل شيء على ما يرام؟». من الواضح ان الترجمة تسيء للنص اكثر مما تفيده، ولذلك تحاشاها المؤلف في بعض الاحيان فأبقى على الكلمات الفرنسية كما هي بعد ان نسخها بحروف عربية.وهنا تنطبق على صموئيل كلمة رامبو: لا شعر جديد بدون اشكال لغوية جديدة.وما ينطبق على الشعر ينطبق على الرواية وكل انواع الادب الاخرى.يوجد هنا شكل جديد يقحم لأول مرة في الرواية العربية.ويمكن ان نقول الشيء ذاته عن العبارات الاشورية او تلك الواردة بالمغربية الدارجة الخ.. نلاحظ ان مغامرات البطل في باريس وانتقاله فجأة من الحضيض الى القمة او من القمة الى الحضيض تشبه مغامرات ألف ليلة وليلة. انظر مثلا قصته مع السيدة الفرنسية «ميشلين» التي أضاعت كلبها يوم الاحتفال بالثورة الفرنسية والتي تسكن شقة فاخرة في بولفار سان جيرمان الدي لا يسكنه الا الاغنياء الكبار. ثم اصبحت عشيقته، وهكذا انتقل الكاتب فجأة من الشارع الى حياة القصور تقريبا! وانظر الى المشكلة التي دارت بينه وبين الكلب داخل الشقة. فهي لا تتسع لكلبين على ما يبدو.. بالطبع لا استطيع ان اذكر كل القصص المميتة من الضحك لانها اكثر من ان تحصى او تعد. ولكن ليقرأ المرء قصة شبهه بالممثل المعروف «ألدو ماتشيوني» وكيف سبب له هذا التشابه مشكلة حقيقية في شوارع باريس وفي الميترو أيضا.فهولم يعد يستطيع ان يركب الميترو فراح يغطي وجهه بجريدة عربية خشية ان يعرفوه..
في كل صفحة تكاد تقع على عبارة تفجرك تفجيرا وتجعلك تنقلب على قفاك من الضحك والبهجة والحبور. ان قراءة هذه الرواية ليست فقط ممتعة وانما هي مفيدة ايضا للصحة النفسية والجسدية، وربما أنقذتك من السرطان أو من السكتة القلبية. ولهذا السبب أقول «بدلا من أن تذهبوا الى المسرح او السينما للترويح عن أنفسكم اقرأوا كتاب صموئيل شمعون! لقد فشل في أن يصبح ممثلا او مخرجا سينمائيا كبيرا، ولكنه نجح في ان يصبح روائيا من أعلى طراز، ألا يكفيه ذلك؟ وما الفرق بين الممثل والكاتب؟ كلاهما يتقمص دورا ويلعبه. والحياة نفسها ليست الا مسرحية هزلية

تراجيدية يتفوق فيها الواقع على الخيال احيانا. والآلهة نفسها ما هي الا «السيناريست الأعظم» كما يقول المؤلف في اكثر من موضع. وانظر الى هذه العبارة باللهجة المغربية والتي تكاد تفوق الوصف: «يا دين الرب كيفاش Rien ؟ نهدر معك بالعربية وتجاوبني بالفرنساوية (١٦٨).

لم يكتب صموئيل شمعون سيناريو الفيلم الذي كان يحلم به منذ الطفولة «الحنين الى الزمن الانكليزي»، ولكنه كتب ما هو أهم منه وأعظم. كتب رواية الحنين الى الزمن العربي الضائع في الداخل والخارج، وعلى أرصفة باريس الموضوعية الباردة، وأرصفة لندن، وكل المنافي الاوروبية التي اصبحت وطننا الوحيد الممكن. كتب رواية الزمن العربي المسروق بشكل اجباري حتى قبل ان يبتدئ. كلنا مشردون وصعاليك بلا أمل في العودة او الرجوع. نعود الى أين؟ الأوطان اصبحت ركاما او حطاما، والبكاء على الاطلال ممنوع. لقد كتب صموئيل شمعون قصة السحق العربي من المهد الى اللحد، قصة الكوابيس التي تلاحقك اينما حللت وارتحلت. كتب قصة النزول الى الطبقات السفلى للجحيم ثم الخروج منها بقدرة قادر، واستطاع ان يعرّي كل العلاقات العربية في الداخل والخارج بأسلوب لا يضاهى من حيث القدرة على اثارة الضحك حتى وهو يتلوى وجعا في أقبية المخابرات السورية واللبنانية والاردنية. واستطاع ان يعرّي شخصيات الكثير من الصحفيين والمثقفين العرب في باريس، ويكشف عن ارتباطهم بالانظمة التي يدينون قمعها واستبدادها. استطاع ان يسخر من كل هذه الايديولوجيات الموميائية المتحنطة التي هيمنت علينا طيلة خمسين سنة وكأنها حقائق مقدسة لا تناقش ولا تمس. ألا يكفيه ذلك في رواية واحدة؟ لقد صوّر لنا الأجواء العربية في باريس من خلال لوحات أخاذة للعديد من النماذج البشرية أي من الصحفيين الذين اكتفى بتحوير او تغيير اسمائهم فقط. نضرب على ذلك مثلا شخصية عبد الوهاب، رياض، شامل، وسواهم عديدين. هذا دون ان نتحدث عن الشاعر العربي الكبير أدامس الذي بالكاد يخفي اسمه المقنع اسمه الحقيقي. وهو الوحيد الذي عرفته لأن علاقاتي الباريسية ضيقة جدا ولا تسمح لي بمعرفة الاخرين، وهو يقدم عنه صورة ناجحة، ايجابية، دقيقة في مجملها: صورة انسانية، جد انسانية.

أما عن الجنس فحدث ولا حرج! فهو حاضر في الرواية بكثرة، وأحيانا بشكل صريح جدا وبدون أي لف أو دوران. ولا اعتقد ان كاتبا عربيا آخر استطاع ان يتناول مشكلة الجنس بمثل هذه البساطة والجرأة الواقعية البورنوغرافية تقريبا. ألفظ كلمة بورنوغرافية هنا بدون أي معنى سلبي. الجنس هنا عار على حقيقته والألفاظ التي تدل عليه شديدة الصراحة والدقة، ولكن اياكم أن تنسوا البعد الانساني للنظرة الى المرأة او للعلاقة معها. فهو ليس غائبا اطلاقا عن فلسفة المؤلف. على العكس انه يقع في الصميم منها. ولكن المرأة الطيبة بالطبع، المرأة المسكينة المغلوبة على أمرها. (انظر حالة المغربيات اللواتي كان صديقه «شامل» يصطادهن في الميترو..)وانظر ايضا فرحه لعودة صديقه الجزائري احمد الى زوجته وعائلته بعد ان كان قد قرر تركها او نوى ذلك.وهناك مقاطع اخرى عديدة تدل على عمق انساني لم يمت في شخصية الكاتب ولم يتشيأ على الرغم من كل ما عاناه في حياته من محن وعذابات.

لم يستطع صموئيل شمعون أن يصبح مخرجا سينمائيا لكي يعمل فيلما عن أبيه الفران الاخرس الاطرش الغارق في حب ملكة انكلترا. لكنه استطاع ان يلخص كل تاريخ العراق والمنطقة بل وحتى المنافي العربية بباريس في رواية واحدة. استطاع بشكل مباشر او غير مباشر ان يعبر عن التراجيديا العربية بلغة مضحكة، لغة المهزلة والمفارقة والسخرية المرة. استطاع ان ينزل الى اعماق تحتية نادرا ان يخرج منها من نزل اليها.وعن طريق المضحك – المبكي استطاع هذا الآشوري المنبوذ ان يقدم لنا احدى روائع الأدب العربي في هذا العصر وربما في كل العصور.

# الفـلسفـة أداة للحـــوار

**عبد السلام بنعبد العالي**

مفكر من المغرب

لسنا في حاجة إلى كبير عناء وطول تحليل كي نتبين ونبين كيف تكون الفلسفة أداة للحوار.فلو نحن سلمنا بأن الفلسفة تحتكم إلى العقل السليم الذي هو «أعدل الأشياء قسمة بين الناس»، لخلصنا إلى القول مباشرة وبلا تردد إنها أنجع الأدوات لخلق الحوار ورفع سوء التفاهم وتوحيد الأفكار ولم الشتات وتكريس الائتلاف.

إلا أن المباشرة وعدم التردد، كما نعلم، كثيرا ما يحجبان ما ينبغي أن يطرح موضع تساؤل : فهل حقا أن غاية كل حوار هي رفع سوء التفاهم وتوحيد الأفكار ، أو على الأقل تحقيق الحد الأدنى من الإجماع؟هل مرمى الحوار الفلسفي هو البحث عن نقاط الالتقاء؟ثم هل تكمن وظيفة الفلسفة في لم الشتات وتحقيق الوئام؟ محاولة للإجابة عن هذا التساؤل الأخير يكفي أن نلتفت إلى تاريخ الفلسفة حيث نتبين أن الفلاسفة لم يكونوا عبر التاريخ دعاة وئام ولا مصدر تصالح، فضلا عن أن كثيرا من النصوص الفلسفية لا تزال إلى اليوم مثار تأويلات متضاربة وجدالات لامتناهية. ولم يكن هذا الأمر ليخفى بطبيعة الحال على مؤرخي الفلسفة وعظام الفلاسفة، ويكفي أن نتذكر ما يقوله أبو الفلسفة الحديثة في كتاب القواعد عن اختلاف الفلاسفة وعدم تمكنهم من تحقيق الوئام حتى فيما بينهم.

ينبغي أن نضيف إلى ذلك ما يمكن أن ندعوه الطبيعة الانفصالية للتفكير الفلسفي . فمقابل الدعوات الإيديولوجية التي تقوم على إغفال التناقضات وخلق الوفاق، فان الفلسفة كما نعلم،إستراتيجية تسعى إلى الكشف عن الاختلاف فيما وراء الائتلاف، وعن التعدد فيما وراء الوحدة. الإيديولوجية تجمع وتوحد ،أما الفلسفة فهي تشتت وتفرق. إنها استراتيجية لتكريس الانفصال، وسعي وراء إحداث الفجوات في ما يبدو متصلا، وخلق الفراغ في ما يبدو ممتلئا، وزرع الشك في ما يبدو بدهيا، وتوليد البارادوكس في ما يعمل دوكسا.

هل نستنتج من ذلك أن منهج الفلاسفة ومنطق خطابهم لا يتوخيان خلق التفاهم بقدر ما يستهدفان إذكاء روح النقد وخلق سوء التفاهم أو إبرازه على الأقل؟ ربما يكفينا أن نتوقف قليلا عند مجرى الحوار الفلسفي ذاته لتبين كل ذلك، ولنتذكر بهذا الصدد المناخ الذي يطبع المحاورات الأفلاطونية في مختلف مراحلها حيث نتبين أنه كلما تقدم الحوار فان شعورا بالعجز أمام «شيء ما» يجعل الحوار يتعثر، بل انه قد يوقفه ويؤزمه.

على رغم ذلك فان ما ينبغي الإلحاح عليه هو أن النقاط التي يتعثر عندها الحوار ويحار عندها الفكر غالبا ما تكون هي بالضبط نقاط الالتقاء: أي النقاط التي تسوي جهل الجاهلين بمعرفة العارفين.

فكأن المسافة بين المتحاورين تزداد قربا كلما ازداد بعدهم، لا عن بعضهم البعض، بل عن ذواتهم. كل متحاور يزداد قربا من الآخر كلما ازداد بعدا عن نفسه.

ذلك أن النقاط التي يتبلور عندها التعثر و«يتوقف» الحوار ، أو على الأقل يتأزم، لا تفرق بين المتحاورين، وإنما بين الفكر وبداهاته، بين الفكر ومسبقاته، أو لنقل بين الفكر وبين نفسه وهو يسعى للانفصال عنها. فكأن الالتقاء بين أطراف الحوار لا يتم إلا عند نقاط افتراق، وكأن الاتصال بينها لا يتم إلا عند نقاط انفصال: نقاط التأزم والتأزيم التي يتحرر عندها الفكر من يقينياته ويتخفف من «حقائقه». إنها النقاط التي يغدو عندها أطراف الحوار«في الهم سواء»، وليس أي هم ، بل الهم الفكري «الذي تتحول فيه الأشياء التي تبدو معروفة إلى أشياء تكون أهلا للمساءلة» على حد تعبير هايدغر.

إن الفلسفة ، من حيث إنها مقاومة تعمل ضد كل ما من شأنه أن يكرس التطابق والوفاق والائتلاف والتقليد، تأكيد بأن كل تفاهم مفترض يخفي من ورائه سوء تفاهم أصلي. على هذا النحو فانّ الحوار الفلسفي لا يرمي إلى أن يحقق الحد الأدنى من التفاهم، وإنما يهدف ، على العكس من ذلك، أن يبين أن ما يقدم كنقاط التقاء قد يكون نقاط انفصال، وما يعتبر تفاهما قد ينطوي على سوء تفاهم. إلا أنه ليس بالضرورة سوء تفاهم بين الأطراف المتحاورة ، بل انه قد يكون أساسا

سوء تفاهم الفكر مع نفسه، سوء تفاهم ذاتي.
بناء على ذلك ربما ينبغي بهذا الصدد إعادة النظر في مفهوم الحوار ذاته. فليس الحوار مجرد تبادل الكلام بين أكثر من طرف بغية التوصل إلى حد أدنى من التراضي. انه بالأولى سعي وراء السير على الدرب نفسه. لا يعني ذلك إتباع درب خطط من قبل وما على الأطراف إلا انتهاجه، وإنما مساهمة أكثر من طرف في شق دروب الفكر، مساهمته في إبداع الأسئلة، وتوليد المفارقات . لعل هذا هو ما يعنيه بوفري عندما يعطي لرباعيته عنوان :حوارات مع هايدغر. بناء على ذلك فإن كان ولابد إذن من الحديث عن التراضي كمرمى للحوار ، فانه التراضي حول الأسئلة، التراضي حول شق السبل وفتح الآفاق، التراضي لا حول ما يطمئن ويرضي، بل التراضي حول ما لا يطمئن وما لا يرضي.
لا عجب إذن أن يسود الفكر المعاصر ما يدعى فلسفات الوجس، تلك الفلسفات التي تنطلق من سوء نية أصلية وتفترض ليس شيطان ديكارت فحسب ،و لا مكر التاريخ الهيجلي وحده، ولا خبث العلامات الذي يتحدث عنه فوكو، وإنما خبثا أنطلوجيا يشمل كل الكائنات.
و على رغم ذلك فان هذه الفلسفات سيئة الظن لا تعمل على التفرقة بين المتحاورين، وإنما تقرب فيما بينهم بأن تجعل كلا منهم يبتعد عن نفسه، ويخرج عن عزلته. لنقل إذن إنها تضع التوحد محل الانعزال: في نص جميل تحت عنوان «لماذا نحب البقاء في الأرياف؟» يميز هايدغر ، وبالضبط في معرض حديثه عما يدعوه «العمل الفلسفي» ،يميز بين العزلة وبين التوحد . يقول: «غالبا ما يندهش أهل المدينة من انعزالي الطويل الرتيب في الجبال مع الفلاحين. إلا أن هذا ليس انعزالا، وإنما هي الوحدة. ففي المدن الكبيرة يستطيع المرء بسهولة أن يكون منعزلا أكثر من أي مكان آخر، لكنه لا يستطيع أبدا أن يكون فيها وحيدا. ذلك أن للوحدة القدرة الأصلية على عدم عزلنا، بل إنها ، على العكس من ذلك، ترمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع جوهر الأشياء كلها.»
يأتي هذا التقابل في النص المذكور ضمن تقابلات عدة لعل أهمها التقابل بين الريف والمدينة ، أي بين فضاء تسوده علاقات حميمة يغلفها الصمت ، وفضاء يسوده انعزال مغلف بعلاقات سطحية «تغمرها ثرثرة المتأدبين الكاذبة»، يمكن للمرء أن يصبح فيه «مشهورا في وقت قصير بواسطة الصحف والمجلات»، معروفا لدى الجميع تربطه علاقات بالكل من غير أن تربطه بأحد.
يفتضح هذا التقابل عندما تعلو موضة «الإقامة في الريف» ويهب أهل المدينة نحو الأرياف «فينظرون إليها ويعاملونها كما لو كانت امتدادا «للأماكن التي يتسلون فيها في مدنهم الكبرى»، كما لو كانت امتدادا لـ«مناطقهم الخضراء» أي لكائن«يدخل في مخطط استهلاكي»، كائن من صنع التقنية.
وهكذا يغدو التقابل المذكور تقابلا بين عالمين :عالم تسوده التقنية مع ما تفرضه من علائق بين البشر فيما بينهم، وبينهم وبين الكائن، وآخر يريد أن ينفلت من ذلك العالم ويتجاوزه .
قد يبدو كلام هايدغر للوهلة الأولى منطويا على تناقضات. فهو ،على عكس ما نتوقع ، يربط الشهرة والثرثرة والإعلام بالانعزال، مثلما يربط الصمت والتوحد بالحوار. يرتفع هذا الشعور بالتناقض إذا علمنا أن هايدغر يريد بالضبط أن يفضح التواصل الكاذب الذي تفرضه الثقافة التنميطية التي تسود عالمنا المعاصر، تلك الثقافة التي تساهم في ذيوعها وسائل الإعلام التي تكتفي، كما يقول دولوز، بوضع الاستفسارات بدل طرح الأسئلة، وتعمل على خلق إجماع مفتعل بتوحيد الأذواق والآراء والعواطف والقيم،انه يريد إذن أن يفضح هذا التواصل الكاذب ليكشف أن وراءه عزلة حقيقية تغلفها «ثرثرة المتأدبين الكاذبة»، ويقابلها بما يدعوه توحدا «يرمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع جوهر الأشياء كلها.» لذلك سرعان ما يتخذ التقابل المذكور شكلا آخر، ويغدو تقابلا بين فضاء يقابل فيه الفكر العمل ، وآخر تغدو فيه الفلسفة «عملا فلسفيا»لا يتحدد بفضاء التقنية وشرائطها وإنما «ينتظم سيره في حدث المنظر الطبيعي» و«يجد فيه الانتماء المباشر إلى عالم الفلاحين جذوره».
تلك هي مهمة الفلسفة إذن، إنها تنقلنا من الانعزال نحو التوحد، ومن الاتصال الموهوم الذي تفرضه اليوم وسائل الاتصال، نحو التواصل الحق، فتأخذنا من فضاءات «التمدن» بما يسودها من حوار زائف وانسجام قطيعي وعزلة حقيقية «نرتبط فيها بالجميع من غير أن نرتبط بأحد»، إلى فضاءات تدفعنا لأن نعيش التفرد الأصيل وندخل في الحوار الواسع لا مع بعضنا البعض فحسب، وإنما مع «جوهر الأشياء كلها»كي نتجاوز عصر التقنية الذي يحدد علائقنا فيما بيننا وعلاقتنا بالوجود.

# بشير البكر...

# في مجموعته الشعرية «أرض الآخرين»

**صالح دياب**

شاعر يقيم في فرنسا

يكتب السوري بشير بكر في مجموعته الشعرية الجديدة «أرض الآخرين» الصادرة عن دار الجديد ، حديثا ، قصائد تسعى إقامة حوار مع الشريك الحميمي سواء أكان صديقا أو حبيبا أو شخصا غريبا ،وهو هنا لا يتوقف عند حدود الكائنات إذ يتعداها إلى المدن التي مر بها أو عاش فيها وتركت أثرا على روحه.ولعل الحوار مع الشركاء الحميمين وحده يمكن أن يمد الخطاب الشعري ويزوده بشحنات انفعالية هادئة تدفع بالقصيدة الى الأمام وتنقلها إلى مقامات خارج العقلانية الفجة، والاشتغال عليها. لما يجنبه ذلك من تعويل على الشعر الذي ينبثق من اللغة فحسب وأغلب التجارب التي انضوت تحت هذه اليافطة لم تنجح ولم تصل إلى القارئ. انه الشعر الذي يستعصي على الحب والقصيدة التي تستعصي على الشاعر. من هنا نفهم الكم الكبير من أسماء الأشخاص التي تتضمنها المجموعة والتي توزعت في متن القصائد وعلى هوامشها . يهدي الشاعر قصائده إلى الأصدقاء ، والإهداء هنا يعني الكثير ، فهو رسالة تحيل على أهمية الصداقة التي يوليها الشاعر شأنا كبيرا ، لما تعنيه من اقتسام فضاء الحياة ، وجعلها تتوازى أحيانا مع الحب الذي يجيء من المنقلب الآخر، ويتقاطع معها في كثير من التيمات الروحية .بناء عليه فالشاعر يكتب قصيدة تتجلى بوصفها بيتا مفتوحا للأصدقاء جميعا .من علي سالم البيض وصموئيل شمعون وأمية وهشام وحتى الغائب الحاضر جميل حتمل ..إلخ:

**بوفاء BORDEAUX لا تقل إنك تنادم إل ز**

**لأنه يهبط بسلام سلالم روحك،**

**ويصعد أدراج الرأس دون مشقة ،**

**ليأخذك إلى «الحبانية» في العشيات،**

**حين تفرغ من مقارعة طواحين الليل في لندن**

**وما وراء البحار.**

**لا تحاول جاهدا إقناعي،**

**ان سنوات الرحيل وتبديل المدن ومشاكسة النساء،**

**والإفلاس،**

**لم تزرع فيك سوى النباهة الأستقراطية**

**لأجود الخمور والسجائر»** (ص٧٥ )

تبدو الكتابة الشعرية عند الشاعر ضرورة حياتية ،قبل كل شيء، فالقصائد تخرج من الأعماق البعيدة للروح ،كما أنها لا تسعى إلى إرضاء القارئ ،وسائر متطلبات الذائقة الشعرية التي تحوّم في مجالات التجديد والحداثة ، فهذا أبعد ما يكون عن الاشتغال الشعري الذي يتنكبه البكر. الذي أحسبه هو أن الشاعر يكتب كي يرضي الداخل فحسب ، وإذا ما انفتح هذا الخاص على ما هو عام ، فلم لا . ما أريد قوله هنا أن الشاعر الذي صمت طويلا ، ولم يصدر مجموعة شعرية ، بعد مجموعته الشعرية الأولى ، لا يعني انه انقطع عن الكتابة .الأغلب أنه أمثال البكر تصدر الكتابة عندهم من منابع بعيدة ولا يمكن محوها بسهولة عبر الزمن.أما عملية الممارسة والحضور الشعري وتكرار

الاسم قد لا تكون مهمة جدا، هنا .وبالأساس نجد أن هذه القصائد التي تشكل الكتاب قصائد شديدة الخصوصية الشخصية، ترافق الشاعر في حله وترحاله .

إنها قصائد الكائن العابر في الزمان والمكان غريبا، المتعب من الركض بحثا عن اللاشيء، والمحكوم عليه بالمشي الأبدي في اتجاه، إذا لم ينته إلى الجدار، فإنه أيضا لا ينتهي إلى ما هو واضح. ثمة سيزيفية واضحة في القصائد ، عبثية لا يشفع لها أحيانا نداء الحب الذي يشرق من تحتانيات الخطاب الشعري .

فالخسارة تتبدى في القصائد أنطولوجية العمق كأنما محكوم بها على كائن القصيدة دائما. وهذا ما يعبر عنه الشاعر بضياع اللغة، هو الذي لم يعرف إلى أي وقت سيعود ولا أية أبجدية سيتهجى.

**«لم يكن الوعد ، تلك كانت المودة،**

**عندما سقطت اللغة ، واحتلت الرغبة أدراج**

**الكلام.**

**كان قدماك ينسابان من الصفصاف ،**

**كشاهد وحيد في عزلة إجبارية،**

**وكنت أرى ظلالك تحت المطر**

**وهي تلوح لعاصفة أوروبية عابرة،**

**حيث نعيش ونموت،**

**بعيدا عن**

**بلاد ترسل لغة المستقبل نحو الماضي»(ص ٧٠)**

تبرز هنا، بقوة، عند القراءة، الحركة الشعورية الحزينة التي تغلف القصائد ،التي تؤدي دورا أساسيا في حرف الخطاب المكتوب عن اللغة العادية وجعله حنونا دافئا .هنا لا يعمل الشاعر على قصيدته، وإذا كان من عمل ما موجودا، فهو اشتغال يتركز على تكثيف هذا الانسياب وجعله هادئا فاعلا لا أكثر ولا أقل .فاللغة تنساب انسيابا يجعلنا ننصت إلى عملية البوح والهدوء الصامت الذي ينسرب محملا بتيمات هي فضاءات الشجن، على الأغلب ، حتى في الأماكن التي تذهب فيها القصيدة الى مطارح الحب .

فالكتابة عن الحب يستتبعها حتما عند البكر انفتاح القصيدة على ما هو أكثر تحديدا وانتقال مما هو أوسع من الحب كمفهوم، الانتقال إلى بؤرته، وما هو لصيق به ،إلى الجسد.هنا نجد أيضا ان الجسد الذي تطل القصائد عليه هو جسد سلبي تماما ، غير فاعل يقبع في الجوع الى العتمة والضوء ، باهت في الرغبة الأخيرة وعار وحده يدخن في كهفه الخاص .لو جمعنا الصفات التي يسبغها الكاتب على نجد إنها ترسم مجتمعة صورة حزينة ومأساوية للرغبات والأحاسيس التي يرزح تحتها هذا الجسد ذلك ضمن قصيدة واحدة ، حتى في الأماكن التي يظهر الجسد إيجابيا:

**«كان علي أن أعيدك نحوي ،**

**لكيلا ترجعي كزائر في الخريف.**

**أصعد درج المشقة،**

**إلى ثمرة النوم التي رميتني بها،**

**لأصحو من ثقل اليقظة ،**

**بعد أن سقطت على طرقات بعيدة،**

**إلى ما وراء زمن مات على غير هدى،**

**واحترق في بلاد أخرى،**

**من قرون تستعصي على الحب»(ص٩)**

ما يمنع أحيانا الخطاب الشعري من أن يستمر منسابا هو عملية الحذف ، التي نتجت عن القصقصة اللغوية ، وهذه مشكلة عامة نجدها لدى الكثير من الشعراء .فالشاعر الذي يحذف حذفا تاما لحروف العطف

والاستدراك وسائر الروابط المفصلية التي تربط الجمل مع بعضها البعض ، كي لا يقع في النثر، رغم أنه يكتب قصيدة نثرية ، متوسلا الاقتصاد اللغوي. ولا أعني بالاقتصاد اللغوي هنا ضيق المعجم اللغوي المستعمل، فهذا لا ينقص الشاعر، بل طريقة الاشتغال على اللغة ، ودفعها أحيانا إلى التجريد، وتخليصها من العناصر الحياتية.لكن هذا لا يستمر على كامل القصائد وان يكن ينسحب على عدد منها. لكن الرغبة بالبوح وعمق الشجن وحدّته ، أسعفت القصائد من هذا الوقوع في اليباس ودفعتها أكثر فأكثر نحو الطراوة والنضارة اللتين تشفيان غليل القارئ المحب للشعر .

**«اذا لم تكوني أنت،**
**ليس غيرك ،**
**أو ربما سواك،**
**الساكنة في الوقت،**
**القلق المنثور في المدن،**
**في الريف،**
**على مشارف الحقول.**
**الخسارة ثمرة الندم الأسود،**
**التي تدير الرؤوس.**
**وأنت أيها النسيان،**
**لم تحفل بقسطك بعد.»** ص ( ١٩ )

يكتب الشاعر قصيدة تتأسس على البرهات الصغيرة .وهو ينجح في القبض عليها . هذه البرهات هي كثافة روحية ونفسية كبيرة . يلتقطها الشاعر في مطارح وأزمنة متعددة ،تنسحب على مدن عديدة ، من عدن ، إلى الجزيرة السورية مرورا بصنعاء والحسكة ، ولندن وفالخ سي وانتهاء بباريس . وهنا لا يضير الشاعر أن يذكر أسماء الكثير من الأمكنة في القصائد ولم لا ،فالقصيدة كائن حي وليست مختبرا تجريديا ، جافا عقلانيا .إنها شأن روحي أولا وأخيرا ، من هنا انفتاحها على الأمكنة التي مر بها الشاعر ، وأخذت منه وأخذ منها .

فالبكر الذي جاب مدنا عديدة ، يكتب هذه المدن بوصفها أصدقاء أيضا ، مثل أثينا وعدن ، إذ نقرأ شعرا يضيء المدينة كما لو أنها كائن حي. فالدخول في المدن عبر قصيدة البكر هو دخول في الذات إلى الدرجة التي تصبح فيها المدينة صفحات في كتاب الروح .فهو يكتب المكان حينا ويضيء ذاته عبر المكان حينا آخر.

**«أثينا كم أحبك يا أثينا،**
**أنت إبنة البال التي لم تخطر على خاطر.**
**مذ كنا ندحرج الحصى والأزمان في الطرقات،**
**كنت أحلم بلمس جسدك اللطيف والنوم بين ذراعيك.**
**أثينا كم حلمت بقفزة صغيرة من ضفة**
**المتوسط الأخرى ، لأسقط قرب تمثال**
**الخمر ميتا شاكيا أهلي الجارحين».** (ص٧١ )

شعر البرهة القديمة التي يحاول الشاعر القبض عليها في قصيدته. واستردادها من الماضي وبث الروح فيها هو شعر البكر. فأغلب القصائد تحيلنا إلى الأمس الروحي ، هذا الأمس الذي يتجلى كجمع تكسير لكل البرهات الصغيرة المتضمنة كنزا كبيرا من الصور والروائح التي تحيل على الطفولة وغيرها من الأوتاد التي تضيء حياة الكائن في «الأوقات المغلقة».

«أرض الآخرين» كتابة في الحنين والحب والجسد والعزلة. تكشف تضاريس الداخل في المكان، وصورة المكان عبر مرآة الداخل هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يبدو الماضي فيها يسهر على الحاضر ويحتضنه، والحاضر لا ينفك ينظر إلى الماضي كما لو أنه مرآة. الأحاسيس المشعرنة المرتبطة بالماضي والحاضر تنضفر انضفارا مع أحاسيس المنفى الأبدي في كل زمان ومكان.

# عبده جبير في روايته...
# «مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان»

**محسن خضر**

كاتب من مصر

عبده جبير كاتب مقل ولكنه يشبه النحل: بطيء التحضير دسم العسل. يشبه اسلوب جبير اسلوبا مبدعا مثل ابراهيم اصلان في غلبة الفجوات الشعورية، ومساحات الصمت على نصوصهما، ولكن جبير يهتم أكثر من أصلان بالشكل في حين يهتم اصلان بالنفاذ الى جوهر الشخصية الانسانية التي عادة ما تكون شخصيات مهمشة ومأزومة تقع في منطقة الظل المجتمع والتجهيل البشري.

في رواية عبده جبير الأخيرة مواعيد الذهاب الى آخر الزمان «والصادرة منذ ايام في السلسلة المتألقة «روايات الهلال» عودة الى أدب الغربة ولكن بشكل مختلف، وحيث تتطور الغربة المكانية الى اغتراب وجودي بحيث تنتمي الرواية الى الشكلين معاً.

وربما تتحفظ في استخدام مصطلح «أدب الغربة» في حالة الفضاء الثقافي العربي، المتحد في جوهره المتنوع في تفاصيله وشكله، الى أي حد يمكن ان تطلق «الغربة» على الانتقال المكاني من القاهرة الى الرياض او الكويت او ابوظبي او أي مدينة خليجية؟..

صحيح ان مصطلح الثقافة الفرعية Subclture يمكن ان يشير الى تنوع الحيز الجغرافي داخل الجذر الثقافي العربي الواحد الذي يؤشر لوحدة الثقافة العربية، لكن هذا الترحال المكاني يحمل معه اختلافا ثقافيا لا يشير الى الآخر (كما يشير الفضاء الغربي) وان كان يشير الى الأنا المتنوع.

ثمة تشابه اذن بين نصوص الغربة العربية، المشرقية غالبا، على نصوص روايات ابراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» ومحمد عبدالسلام العمري «اهبطوا مصر» وعلاء الديب «أطفال بلا دموع» ومحمد جبريل «الخليج» وغيرها، إلا ان سمة الاغتراب الوجودي يسم رواية عبده جبير وحيث يعزى مصدرا الاغتراب الى المكان والعمل، فبطل النص الشاب المصري الذي يعمل كاتب خطابات تجارية للسفريات والدعاية بالكويت يشعر بوحشه بملل طاغ بسبب رتابة العمل يصفه بأنه (عمل تافه يحسن تجاهله)، ويكفي انني أعيشه كل يوم ثماني ساعات اعانيها وحدي، وهو موقف يختلف عن حالة التشيؤ التي تسم اغتراب المجتمع الصناعي بسبب الآلة، والتقنية كما شرحه ماركس وانجلز وهايدجر وهابرماس، وكما قدمه شارلي شابلن في فيلمه الاخير (The Modern Times) او «الأزمة الحديثة».

بطل النص محيط عاطفيا، وبلا قرابة عائلية كما يعترف «مقطوع من شجرة، يصرخ بطله» هذه احلام، احلام حلمناها حين بعنا كل شيء وأتينا «أحلام عصافير».

السيماء الفكرية لبطله الغريب والمغترب تتبدى في ملامح صغيرة، فهو الرجل الوحيد الذي يحمل مرآة في حقيبته، وهو لا يرتدي الساعات منذ عام ١٩٧٣، ولم يعد يذكر الايام حتى انه يذهب الى العمل فيكتشف ان اليوم هو الجمعة، ولا يعترف بمؤسسة الزواج بالرغم من احتياجه الى امرأة، يقول «أحب أن أكون وحدي» ويسير طويلاً هرباً من الوحدة والاختناق حتى حافة البكاء.

يستعير المؤلف لشخوصه اسماء فنية، وكأنه لعبة أقنعة: سعاد حسني وشريهان ونادية الجندي ومديحة حمدي ومحمود المليجي وغيرهم، بل ان الشكل الفني للنص اقرب الى اللعبة او الخدعة، فالبطل يتظاهر انه

يكتب رسائل الى حبيباته بالوطن: ولاء ورضوى لكنه لا يرسل هذه الرسائل بالفعل وكأنه هيئة الكتابة، وفصل الكتابة، والبوح في نفس الوقت، ولهذا ينوع بين اسلوب المخاطب والمتكلم وان كان الشكل الغالب هو مونولوج طويل يكتب به البطل مذكراته وان كان يتظاهر بأنه يخاطب حبيباته في رسائل لا ينوي ارسالها إليهن، وهذه المسافة بين الكتابة وعدم القراءة من الطرف الآخر تشير الى عجز بطله الوجودي عن الفعل، ووقوعه في دائرة لا استلاب: الغربة: المنفى، والوحدة، والإحباط، والقلق، والاغتراب عن العمل والاصدقاء حيث ينفرد أغلب مواقف الرواية بنفسه بعيدا عن الآخرين صائغة معالم البطل المغترب.

يقول: تأكدت انهم أيضا مثلي مغتربون عن مصر، ولكنهم يبدون اكثر سعادة، ربما بفعل الزمن، اقصد ربما لأنهم، صغار السن، والحلم لا يزال يراودهم، الحلم او الوهم لا يهتم، المهم انهم يعيشون في ظل هذا الشيء الذي فقدته، ايهم اكثر سعادة، إذن ما اقصد. ربما أقل اكتئاباً مما عليه حالي، او على أحسن تقدير، ربما جاءوا بارادتهم يعني انه شعر بالتقدم في السن، والاهم انه فقد الحلم/ الوهم الذي يضفي الدلالة والمعنى على الوجود الفردي.

يعترف: «أنا أكتب هذه المذكرات، أقصد هذه الأشياء التي اكتبها، مأزق هذه الرسائل المجهضة، هذه الرسائل التي لا ارسلها، ولا أظن أنني سأفعل».

وهو يشير بشكل جانبي الى انه يقلد الفرنسيين الذين يكتب ٦٠٪ منهم مذكراتهم حتى المراهقين فهما دلالتان تشي بموقف العجز، وفقدان القدرة على التواصل مع الآخر حتى العاطفي منه هو عدم الانتهاء من كتابة أي رسالة، وعدم ارسالها، وهي حيلة فنية يختار فيها المؤلف شكلاً فنياً معيناً للنص متظاهرا بانه يكتب رسائل (هي مذكرات في حقيقتها) او مشروعات رسائل غير منجزة، ويتظاهر القارئ – متواطئا معه– بانه يصدق ذلك.

تقع الرواية في ابواب (فصول) يسميها المؤلف بالترتيب: باب في ثياب الساعات وان كان يقطعها في الكتابة الى اجزاء تحت حرف (فاء) وكأنه يقصد الفصل، ثم باب في ثياب الرسام، ثم باب في يقظة الناجين، ثم باب في ثياب المصور، واخيرا باب في ثياب الايام. ويصدر كل قسم او باب كما يسميه بمقدمة نثرية ذات صلة عضوية بمضمون الباب او القسم السؤال المركزي الذي يطرحه النص دون ان يصرخ به، هو حول اختلال العلاقة بين الوطن والمواطن، وحيث جاءت ظاهرة الخروج المصري الكبير من وادي النيل، ومن حضن مصر (أم الدنيا) الى الهجرة النفطية لتطرح بعمق أزمة الانتماء بين المصريين، وتأزم علاقة المواطن بالوطن التي تعود الى مصدرين اساسيين: غياب المشاركة السياسية، واللامساواة الاجتماعية في توزيع الثروة، وبذا يتناسب خروج المصريين مع تدهور المؤشرين السابقين بمعنى انها علاقة طردية بين الغياب والخروج، ولذا يختم عبده جبير روايته الممتعة بنية البطل بعد عودته الى الوطن على رسم خريطة لتوزيع المصريين في الخارج، وحيث تحول الوطن عنصر طرد في الغالب، يقول على لسان بطله «وعلى مستوى الواقع سأقوم بعمل مجيد، ساعة وصولي، على ما «ظن لأرض الوطن، سأقوم بعمل مجيد يشغل وقتي، سأعمل خريطة المصريين، اقصد خريطة بيئة مواقعهم في انحاء العالم حيث اضحت هجرتهم حقيقة مؤكدة، وسيكون على اذن ان ارحل وراءهم في بلاد الدنيا، أنا أعرف أنهم أضحوا منتشرين على امتداد الكوكب».

ان رفعت الجمال الذي جاء الى الكويت بحثا عن روحه في الصحراء، يلعب على مفردة الصحراء بين دلالتين:

دلالة صحراء بلد المهجر (وحيث الحر سر الوجود)، وصحراء الوطن الام الذي رآه مرتعاً للروح مستندا الى ادراك الامير يوسف كمال له، ومسافة للزمن الآتي وان كانت وجهة نظر الرواية تنحاز الى دلالة الجفاف لمدلول صحراء المهجر، وهو ما يفسر في ضوء حالة الملل والقلق الوجود الذي تسم بطله. هكذا اصبح الوطن يدفع بأبنائه (الحشد المتلاطم الخارج من البوابات الكبرى) الى صحراء الروح وليس الى سفينة نوح، او جنة عدن، او الغرائب في بلاد السندباد.

تحافظ الرواية على التنقل بين المستويين: المستوى الواقعي المادي حيث تطالعنا معالم مدينة الكويت من شوارع واسواق مطاعم وساحل ووافدين، والمستوى الرمزي الذي يتوسل بالاستبطان، وتأمل البطن لتجربته وذاته وهمومه.

تمتلئ القصة بنماذج بشرية متنوعة تحتفظ بطزاجتها الفنية وملامحها المميزة: على الاشول الذي يعيش في حلم امتلاء الحقيبة السمسونايت المكتظة برزم الدولارات، وماري الفلبينية التي تتاجر بجسدها للجائعين، وثروت فخري الذي يحتفظ بآلاف الشرائط البورنو في كل مكان في شقته، وعلي سليمان مدعي الادب والذي يعمل سرا في وكر لنسخ الشرائط الجنسية القادمة من روسيا والذي يؤمن ان الجسد هو كل شيء، متاهة لا خروج فيها، والبغي المصرية التي تبيع جسدها عدة مرات في اليوم من اجل تأمين تحويشة العمر لأوقات الشيخوخة، وابومحمود الكويت صاحب الوكالة الذي يعيش في أسر الكاريزما الناصرية ويسأل رفعت الجمال اذا كان من الممكن أن يظهر عبدالناصر مرة أخرى في مصر، ومحمود الجزار الذي يهوى جمع اعلانات الصحف ثم اصبح يجمع صور إثراء الناس، ويظل يصرخ: «ضعيف، انا ضعيف». تمثل الكويت- كبؤرة نفطية جاذبة- حلم الخلاص لمئات الألوف من العمالة الوافدة من كل مكان مضيفة عليها طابعاً كوزمبولوتانيا حيث «الدنانير هي التي تجعلنا نحس بالدفء، هذه حقيقة، مالذي يجعل الغرباء يحسون بالألفة سوى غطاء من البنكنوت».

تصور الرواية تمزق المجتمع الكويتي بفعل الغزو العراقي والذي اعاد كتابة تاريخ الهجرة، للكويتيين والذين لم يعرفوا قبلها طعم الهجرة.

يستوقفنا عنوان الرواية، والذي يشير الى متعين الزمان عبر صيغة صريحة (الزمان) وعبر صيغة دلالية في مفردة (مواعيد)، إلا أن المكان يبقى مؤولا عبر مفردة (الذهاب) والتي تتضمن بالضرورة الانتقال المكاني، وبهذا يبدو العنوان حول علاقة الزمكانية مستوعبا لمقولة اينشتين في نظرية «النسبية» حول كون الزمان هو العبد الرابع للمكان وحيث يومئ عنوان الرواية الى مستويين مكاني وزماني سواء بالتصريح أو التلميح - في علاقة جدلية مركبة بينهما.

هذا الانتقال الزماني من نقطة الى أخرى، والذي هو انتقال في المكان يفتح الأفق على المستقبل، وعلى الأمل في المستقبل، مستدعين معه في هذا الوعي شعر الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا في كتابه «*البيرتو كايرو*» عندما يقول:

«ما الحاضر؟

ان الحاضر شيء بين الماضي والمستقبل

هو شيء موجود يستند وجوده الى اشياء أخرى

أنا أريد الواقع فقط

أي الاشياء دون حاضر لا اريد ان أجزئ الاشياء

عندما انظر اليها كحاضر

أريد أن أفكر بها كأشياء فقط

لا اريد أن أفصلها عن ذاتها، وأعدها حاضرا.

يحلم رفعت بطل (مواعيد الذهاب الى آخر الزمان) بالاستقرار في نيبال للعيش في غابة لا يسمع فيها إلا

أصوات الطيور، ولكن انشطاره افتقاده الجدوى وعدم الحسم، بين عمل لا يعني له، وعالم لا معنى له يصيبه بالاحباط والعجز، يشخص حالته بنفسه «أبدا لم تستطع ان تستقيم مع امرأة واحدة، مع فكرة واحدة، مع عمل واحد، مع مشروع واحد، مع مكان واحد، مع زمان بعينه، مع شكل، مع اتجاه، مع حركة، مع شيء واحد تعتقد فيه وترمي عليه همومك كما يفعل كل البشر، أنت متعب، متعب لا تلوي على شيء».

لا ترصد الرواية احوال الوطن الأم بشكل مباشر بل ترصده عبر مرئيات ابطاله خارج الحدود مثل اشارتها الى ضحايا طائرة الخليج، او ضحايا الحافلة المصرية المحترقة، لكنه يقدم بانوراما متنوعة لنماذج الناجين من الموت، من مهاجري الوطن، فني الاجهزة، ومربية الاطفال التي احترقت مؤخرتها وتحولت الى نصف امرأة، واستاذ الجامعة الذي يشارك في كتابة الابحاث الطبية في اعارته الخليجية مقابل نقود عبر مكتب يقوم بالسمسرة بين الطلبة والاساتذة، ومعلمة الرياضيات، والصحفي الذي فقد عينا، والنجار المسلح وحارس البناية، ومصففه الشعر، والمطرب الجوال الذي انتحر لانه نسي اغاني عبدالحليم حافظ والتي يعيش متقمصا مظهر وصوت عبدالحليم والسائق الخاص، والممرضة، والكهربائي، وهي كلها نماذج لما تفعله الغربة المصريين الذي يسافرون ويخوضون التجربة، وكان الغربة مذا يجرف من امامه ويتلاعب بها، محولاً المصائر الفردية الى تماسات وهزائم وكأن الوطن شريك في جرائم سقوطهم وتحولاتهم عبر طردهم الى الخارج.

يتحول رفعت الجمال بطل الرواية من موقف الغربة الى الاغتراب Mlienation، واذا كانت دلالات مفهوم الاغتراب تتعدد ما بين معنى الانفصال لكيانات معينة حياتية تتوتر العلاقة بينها، وبمعنى الانتقال التي تعني السلب ونقل الحقوق من فرد لآخر، والمعنى الثالث هو معنى الموضوعية- وهو ما ينطبق على بطل رواية عبده جبير- ويتجسد هذا المعنى نتيجة وعي الفرد بوجود الآخرين وحيث ينظر اليهم كشيء مستقل عن نفسه، بصرف النظر عن طبيعة العلاقات التي تربطه بهم.

كما يجمع المفهوم مستوى رابع يعني انعدام المغزى بالنسبة للفرد حيث يفتقد البطل التطلع الى تحقيق مغزى وغاية ملموسة في حياته أكدها فقدانه الايمان بأهمية عمله الذي يبدو تافها.

يحمل مفهوم الاغتراب في حياة بطل الرواية موقف «العزلة» Isolation حيث لا يرى قيمة كبيرة للغايات والمفاهيم التي تحرك الشخوص حوله.

تحمل الرواية مستوى متوسطا لمفهوم الاغتراب عن النفس Self estrangement حيث يشعر البطل بانفصاله عن ذاته (كما شعر سابقا بانفصاله عن الآخرين) وحيث يرى البطل نفسه كما لو كانت غريبة عنه، ومنفصلا عن نفسه، كما وصفه المفكر النفسي الشهير اريك فروم.

كما ان مفهوم الاغتراب عن النفس يعني في حالة رفعت الجمال افتقاد المغزى والدلالة للعمل الذي يؤديه مما يخلق شعوراً بالاغتراب عن النفس. وسبق للبطل ان وصف عمله بانه (عمل تافه يحسن تجاهله).

تحمل الرواية أجواء كافكاوية لكنها ليست عدمية، فالبطل يتشبث بحلمه حتى النهاية في الذهاب الى تايلاند وبقاء بقية عمره هناك، وهذه الرغبة/ الحلم تنقذ مشاعره والرواية من موقف العدمية.

لا تتعمق الرواية كثيرا في تحليل مسؤولية الوطن عن اغتراب ابنائه. وان كانت مشاعر البطل الوجودية تتحول كالآتي:

سفر ــــ لا تكيف

وطن ــــ غربة ــــ اغتراب.

# من سيرتي الذاتيــة
# مع عبد اللطيف عقل

**فاروق مواسي**

باحث وأكاديمي من فلسطين

فاجعًا كان موت عبد اللطيف عقل الشاعر والمفكر.

كان لقائي الأخير به يوم ١٩٩٢/٥/٢٤م في مهرجان التضامن مع الشاعر شفيق حبيب في دار الثقافة العربية في الناصرة.

يومها قدم لكل منا النائب عبد الوهاب دراوشة صينية نحاسية مكتوب عليها :

«تكريمًا للشاعر...... وتقديرًا لعطائه في مجال الشعر الوطني».

والتقطت الكاميرا هذه الصورة التي ينعم فيها عبد اللطيف النظر بالهدية الرمزية ويعلق:

«لا تعجبوا إن كانت هذه هي المرة الأولى التي يقدم لي أحد فيها شيئًا أو يكرمني أحد بشيء» ، وأتبعها بالقول: «أليست هذه مفارقة؟!».

قرأ عبد اللطيف يومها قصيدته «بيان العار والرجوع» ، وكانت صيحته أو لازمته «هلا» تطن في القاعة ساخرة من هذا الزمن الرديء الذي قلبت فيه الموازين.

أصر صاحبنا في القصيدة على فلسطينيته، وعلى حياة التقشف فيها مع كرامة متأصلة في وجدانه. وهذه القصيدة على الصعيد العملي الفعلي استمرار لقصيدة سابقة كان يردّ فيها على دعوة مشبوهة بالتخلي عن الوطن، إذ يقول في ديوانه «حوارية الحزن الواحد»:

أنا نبــض الـتراب دمي،

فكيف أخون نبض دمـي وارتحل

وأعود إلى كتب الشاعر وإلى طريقة إهدائه الكتب لي، فأجد اللمحات الفنية حتى في العبارة النثرية.

– كتب لي في إهداء «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة»:

وفي إهداء كتاب «هي أو الموت»:

– «أيها المتشرد من أجل أن تظل الكلمة مصلوبة على شفتي الجرح».

كيف بدأت الكتابة عن عبد اللطيف، وماذا كتب عني؟

كان ذلك أولاً مراجعة لكتابه الأول «أغاني القمة والقاع»، فكتبت في «عرض ونقد في الشعر المحلي» (ص٦١) :

«عبد اللطيف عقل شاعر مسؤول أمام الكلمة والقيمة. أطلق ذاته المغتربة من وهج المأساة، وأوفدها للقارئ الواعي أمانـة في عنقه – أمانة عرضت على السموات والأرض فأبين أن يحملنها، وحملتها إلهة الحزن التي تتقن رقص الأوبرا في القمم والقيعان .... لأنه كما يقول الشاعر «لا بعد بين قمة الوجد وقاعه».

وقلت في المقال نفسه: «شيء مغر في ديوان عبد اللطيف – وهو انتقاؤه للعنوان. فعنوان القصيدة أجمل في نظري من مضمونها. العنوان فستان ينتقيه لحبيبته ويحسن انتقاءه بذوق، لا تكاد تخطر حتى تشرئب الأعناق. والقصيدة عنده ملخص تركيزي لقصائد سابقة، فيها تكرار للذات بشكل أعمق، وكل قصيدة تهمس لي : أنا أجسد تجربة عقل».

أما بداية المعرفة الشخصية فكانت أولها متابعة عبد اللطيف عقل لقصائد مجلة «الشرق» المنشورة قبل شهر تقريبًا من (شباط (فبراير) ١٩٧٢). يومها تناول قصيدتي «ليلة ابن المعتز»، وأشار إلى أنني قصرت في المعاناة، ولو تركت القصيدة بتجربة غير مفتعلة لقدمت القصيدة بشكل أفضل. ويومها أثار عقل غضبي.

وفي العدد التالي كتبت «ردًا على نقد» فقلت:

«ما أحسبني بحاجة إلى التوكيد أن هذا التضمين واستخدام الموروث كان طبيعيًا وتمثلاً، بل تصعيدًا لهذا الموروث على ضوء المعطيات الحياتية المعاصرة، فدراسة القصيدة لغويًا ، ورجوعًا إلى خلفية ثقافية هو السبيل الأصولي قبل أن نخوض لجتها فنحكم اجتراء». (الشرق عدد آذار (مارس) ١٩٧٢، ص٤٢).

ثم عاد عبد اللطيف عقل إلي ليعالج قصيدتي الأخرى «صورة جديدة لامرئ القيس» ولكن بلهجة مغايرة، فبدأ بالقول:

«لماذا أحببت هذه التجربة لفاروق. إنها تجربة حقا، وكما أرى استطاع فاروق هنا أن يسبق نفسه، وهو بين قصيدة وأخرى يقطع المسافات الطويلة في زمن قليل. إن هذه الصورة الجديدة تقفز من الرمز (الملك الضليل) إلى الواقع – الرمز المحدد الضيق

إلى الواقع الفسيح المرير الذي عاناه فاروق بحدة الواعي المتمرد» (الشرق- عدد نيسان (ابريل) ١٩٧٢، ص٤٧).
أذكر أنني زرت عبد اللطيف في منزله في نابلس. عندها ترك فيّ انطباعًا أنه ما من شخص أحضر منه بديهة، أو أقدر منه على الكلمة أو النكتة أو السخرية أو التعبير عن المرارة وحتى على الشتيمة، فشتائمه عجيبة من قاموس خاص لا يحسن صياغتها إلا الأقلاء من الأذكياء. قال لي منكرًا علينا لقب (عرب ٤٨) :
ألا تكفيكم مصيبة واحدة حتى ربطوا اسمكم بسنة زفت؟؟!
قال لي منكرًا قلة القراء للشعر : أتكتب شعرًا لتقرأ نفسك؟
أخذ عبد اللطيف يحدثني بتشاؤم ومرارة تارة، وبإيمان ومثابرة تارة أخرى... ويا الله ما أكثر نقده وما أحد غضبه!
زرته في جامعة النجاح حيث كان عميدًا لأحد الأقسام في الجامعة. يومها عرفت أن للرجل مكانة ومهابة خاصة... ولكنها تتلاشى أمامي إلى طيبة وأصالة فلاحيّة حين أزوره في بيته الذي تنقل في أماكن مختلفة في نابلس.
ولكني إن أنسَ لا أنس تألق عبد اللطيف في مؤتمر الشعر الفلسطيني الأول الذي عقد في فندق غراندنيو – الناصرة ١٩٨٦/١١/٢٧م – يومها كان يتحدث بلغة غريبة طريفة مثيرة، يكثر من ألفاظ باهرة على غرار «الزمكان» – قبل أن تتردد على الألسنة ... وأحس شاعرنا أنه عريس اللقاء. وحتى أسوق لكم بعضًا من لغته المثيرة الخاصة اقرءوا معي ما قاله في الذكرى الأربعين لرحيل د.سامي مرعي:
«أنا لا أحاور الموت، فهو إمكانية الشخص الأخيرة، ولكني أحاور سامي متصورًا ماذا كان يمكن أن يقول قصدًا، لو أسعفته تلك الأصابع السوداء الناعمة بعض الوقت...
كان سيقول : إذا تعلم الأطفال جدول الضرب بأسلوب تربوي إنساني فإن الغش في سوق الخضار سيباشر الاختفاء..».
ويخطر عبد اللطيف في ذاكرتي في مشهد آخر رواه لنا صديقنا سعود الأسدي يوم أن سافر وإياه إلى طبرية، حيث كانا يتشاطران هموم الكرب بعد الحرب. يومها قرأ له سعود قصيدة تقليدية ....وكان عقل يقود سيارته (الفولكس فاجن) دون أن ينبس ببنت شفة، ويحدثنا سعود عن خواطره إزاء هذا الصمت المريب، حتى إذا قرأ سعود قصيدة بالعامية التي ختمها بالقول
«بخاف بكرا إن متت عيني
تجمد وهيكي يطبقوا جفوني
وما عود أحظى بشوفة بلادي »
يقول سعود : وعندما قفلت القصيدة بالبيت الأخير، وجدت رأسي فجأة يضرب بزجاج السيارة الأمامي. قلت له: ما هذا يا أستاذ رحت تقتلني بضربة هالبريك !
قال لي : بل أنت الذي قتلتني... وراح أبو الطيب يتناول مسجل صوت صغير من خزانة السيارة أمامه، وقال بإصرار: «أعد القصيدة من أولها ...» (انظر الجديد: العدد الثاني سنة ١٩٩١، ص ٥٩). مثل هذا التصرف الذي رواه سعود يعكس لنا أننا أمام ذوّاقة مرهف الذوق.
وما زلت أذكر كيف أنه كان يسأل عن أدبائنا المحليين... وأحيانًا مع تعليقات ساخنة طريفة هنا وهناك. كان يعجب بقولة طه محمد علي : «ذبحوني على العتبة مثل خروف العيد».
فكتب له تقديمًا قبل قصيدة «عن حب لا يعرف الرحمة» إهداء :«إلى طه محمد علي وبيننا حزن كبير..»
وما دمت أتحدث عن علاقته بأدبائنا وكتابنا فلا أنسى لقطة سمعت عنها جديرة بالتسجيل. أجرى محمد وتد معه مقابلة، وكان أن استفزه محمد بشكل ما، فما كان منه إلا أن أصر على إلغاء المقابلة أو يتحققَ مبتغاه. سمعت عن هذه الحكاية من عبد اللطيف نفسه، ولكن ذاكرتي لا تسعفني الآن للتفاصيل، لان الموضوع أصلاً لم يكن يشغلني لسبب أو لآخر... أذكرها لأؤكد أنه لم يكن يهادن ولم يكن يرائي.
قبل بضع سنوات استضفنا في الورشة الأدبية في باقة الغربية شاعرنا عبد اللطيف عقل. يومها قرأ الأدباء الواعدون من نتاجهم. كنت أتوقع أن يقسو عليهم، لكنه فاجأني بحنوه البالغ واستعداده للمساعدة، وإذا بمقاييسه الصارمة تنقلب إلى حريرية رئيفة، سألته عن سر ذلك:
قال: «ألا يكفي أنهم يقرأون... أنهم يكتبون في هذا العصر الذي يتلظى فيه الشرق بالعار، وشعر القدس محلول على ظهر الجسور المشرعة».
أظن أنني قدمت لقطات حضرتني، أرجو ألا يفهم منها أنني أتحدث عن نفسي أولاً، فليس هذا بغيتي، وإنما أرجو أن أعرّفكم بعمق معرفة حميمية بشخص عز علينا جميعًا، ليكون ذلك تخطيطًا لملامح رجل عظيم. عظيم في شعره وفي فكره وفي إنسانيته، وكم تعلمت منه!
ولكن ، هل حقا رحل إلى غير عودة ؟؟!!!!

# المتاحف

# أرشيف الإنسانية

**يسري حسين**

كاتب من مصر يقيم في لندن

يكتسب الفن العربي داخل بريطانيا أرضية جديدة ومساحة عريضة من الإهتمام والمتابعة . وقد نجحت اتجاهات متنوعة في فرض أفكارها الفنية بالإصرار على نهجها ومنطلقاتها الجمالية والإرتكاز على قاعدة من الإبداع ، تعكس عمق سمات الهوية وتفردها وخصوصية عالمها الذي تخرج منه .

والغرب لا يهمه إعادة النظر في مرآة تعكس نظامه وأفكاره ، عبر بعض الرؤى الفنية التي عملت على استنساخ اتجاهات نمت على المسرح الغربي ، من سريالية وتكعيبية وبعض المذاهب الفنية الأخرى التي إنتقلت إلينا عبر التماس الحضاري مع أوروبا والعالم الغربي بشكل عام .

إن الإهتمام الحالي هو بعالم الخصوصية الثقافية والتعامل مع طرحه من سمات الهوية ، للتعارف على مكونات حضارية نمت في حضن الشرق وترعرعت في ظلال الإسلام ، الذي أعطى صورة مختلفة لعلوم الجمال الفنية تعتمد على منهج قرآني واضح ، يعبر فكرة التجسيد ولا يقف أمامها ، ويستقر على حالة التجريد الكاملة لبعث فكرة الرمز ، لتحريض العقل على التفكير وتحريك الوجدان للتأمل والتبصر والإعتماد على القراءة العميقة الواعية لهذا المنهج الخاص .

وعندما جاء الإسلام ، كان العالم يحفل بصور عديدة في حالة ازدحام وتشوه ، تعمل في إطار التجسيد ، ومحاصرة العقل ومنعه من الإنفلات والبقاء أمام الحالة المادية في شكلها المتردي والضعيف والفج ، في عالم شكل الخروج الجارف على لغة التوحيد ودلالة الرمز وقد هلّ الإسلام بلغة دالة على الخالق ووحدانيته وسموه عن عالم المادة وما يحوطه من ضعف في التعبير وفقر في اللغة وأداة الفن .

## نموذج فني مختلف

تعطي فكرة علوم الإسلام الجمالية صورة مختلفة للجانب الآخر من النهر ، لذلك يهتم علماء معاصرون برصد الظاهرة في مسار الحضارة والفهم والتطلع إلى النموذج الآخر ، الذي يقدم منظومة كاملة في علاقات الحياة والتنظير الحضاري والثقافة .

يسعى الفكر في هذه الآونة داخل مستويات الثقافة والحضارة ، التعرف على مناخ مختلف يعكس تيار ريح الشرق ويترجمه بلغة الفن ، القادرة دائما على الكشف . وتمثل اتجاهات فنية قوية داخل الغرب للتعبير عن سمات هوية تنتسب إلى التراث وإلى الإسلام وإلى شكل مختلف في عالم القيم الجمالية .

وقد رفضت المسيرة الفنية منذ فجر التاريخ ، الخضوع لنموذج واحد . وسعت الإنجازات البشرية المحافظة على تيار التنوع ورفض «القولبة » تحت إطار واحد ويسلب الإنسانية ثراء التعدد ويقضي عليه . وقد شهدت المرحلة الأخيرة قبل إندلاع فكرة «صراع الحضارات » بلورة واضحة لإتجاه عام يهتم بالآخر .

وكان سقوط فكرة المعسكرات السياسية والأيدولوجية دعوة لفتح الباب للتعرف على ثراء الحضارات . وكانت الإنتقادات الخارجية من معسكر الغرب ضد الشرق ، خلال الحرب الباردة ، وكانت الإمبراطورية التي نمت في المحور الشرقي قضت على التنوع الثقافي بإعتماد فكرة واحدة خانقة لا تسمح ببروز الإختلاف .

وفي عالم ما بعد الحرب الباردة بدأ الإهتمام بتكوينات تاريخية وثقافية في حزام منطقة عريضة جنوب

الإتحاد السوفييتي السابق. وتبلورت إهتمامات واضحة بالحضارة الإسلامية التي كانت معتقلة في ظل سياسة الستار الحديدي والفكرة الأيدولوجية الواحدة. وقد إكتشف العالم مرة أخرى ثراء التنوع والتجدد في متابعة نظم العمارة الإسلامية وكنوز لوحات الخطوط التي تعتمد على الحرف العربي والنقش والزخرفة الإسلامية في أشكالها المتعددة والمتنوعة .

## العودة إلى ريح الشرق

وتعطي رياح العودة إلى الشرق مظهر الإهتمام البارز بقراءة اللوحات التي تم تصويرها عبر مجموع من المستشرقين الغربيين و جاءوا إلى المنطقة مع بداية القرن التاسع عشر ، وشهدوا لوحة مختلفة تصور الشرق في خصال التفرد الحضاري والتراكم الذي استمر لقرون طويلة .

وكلما ذهبت إلى المتاحف البريطانية وجدت الأعمال التي ترسم نهر الثقافة والتميز الحضاري لعالم الشرق مع التركيز على لوحات تخص مصر ، التي تجذب العشرات من الإهتمام الغربي حيث كانت «القاهرة » بوابة الشرق والشارع المفتوح على حضارته العظيمة .

وخلال جولة في متاحف إسكتلندا عثرت على عشرات اللوحات عن مصر والنيل والدلتا ، موجودة بجوار الآثار المصرية القديمة ، والتي تحكي فقرات في التاريخ البشري والإنساني تمجد هيكل هذا الإنجاز الذي تحقق فوق وادي النيل بجانب نماذج حضارية من السودان والعراق و سوريا ومنطقة الجزيرة العربية وساحل عمان.

ويضم متحف «إسكتلندا القومي » عشرات من الآثار النادرة مع مجموعة من إرث مصري وعربي وشرقي في مرحلة حكم المماليك ، مع لوحات لمستشرقين من القرن التاسع عشر ، ذهبوا إلى الشرق وعادوا بحصيلة مهمة من الأعمال التي تمثل قراءة بديعة لتاريخ المنطقة عبر قرون طويلة من الإبداع والجمال والتفرد الحضاري .

وعندما تدخل متحف إسكتلندا القومي ترى أن آثار مصر ، هي العماد الأول لهذا الهيكل الحضاري الذي يطل على «جلاسجو » العاصمة التجارية للبلاد .

ودائما إسكتلندا على علاقة ممتدة مع العالم العربي واشتبكت معه في حوار حضاري . ولعل اهتمام فنان اسكتلندي بالشرق هو ديفيد روبرتس ، يمثل هذا الولع بفنون المنطقة وفصول حضارتها المبهرة ، عندما زار الشرق في القرن التاسع عشر .

وقد انتقلت مصر من التجسيد الفرعوني إلى التجريد الإسلامي في لغة واضحة لمدى استيعاب فكرة التحول والتغيير وقدرة الشخصية المصرية على التعامل والتأقلم والتعبير في أشكال مختلفة .

## الفرعوني والإسلامي

في متحف إسكتلندا القومي ، يوجد النموذج الفرعوني مع الآخر الإسلامي ، في علاقة واضحة تعبر عن تنوع دلالة التاريخ وحكمته المرتبطة به. وكانت البشرية في تصوراتها الأولى تميل إلى محاكاة الطبيعة ، والإعتماد على الصورة التي تعكس ملامح البشر والحيوان معا . لكن تطور العقل البشري وإستقراره جعله ينمو في قلب التجربة الفكرية والإيمانية الإسلامية بإستخدام



لوحة «بائع البرتقال » في القاهرة القديمة للفنان النمساوي فرانز كسلر «١٨٦٤– ١٩١٥»

التجريد وإشارات الرموز.

وتعتمد المتاحف في مصر مثلا على فكرة الفصل ، فهناك المتحف المصري والآخر القبطي والثالث الإسلامي . ولعل زيارتي الأخيرة إلى إسكتلندا دفعني نحو تأمل تطور الأحقاب التاريخية مع وجود هذه النماذج كلها في متحف واحد ومنطقة قريبة للغاية تلقي الضوء على التجربة المصرية ، التي كانت ولا تزال تعايش فكرة الترابط والحوار الداخلي والإمتزاج بين الأفكار ، مع الإحتفاظ بالخصوصية القائمة على أرض النيل وتحت سماء مصر.

وخلال جولة في منطقة «جولشستر» ببريطانيا وجدت في متحفها القومي بعض الآثار القديمة عن الشرق الأوسط . وعندما ذهبت إلى منطقة ريفية عثرت على متحف خاص يضم عدة قطع تضم لوحات بالخط العربي تدعو إلى الله الواحد الأحد ، وأخرى عليها عبارات منقوشة من القرآن الكريم.

تعطي مصر ، دائما فكرة عن طبيعة الإنتقال والنمو في مساحة العالم القديم ، ثم خصوصية لامعة بشأن الديانات ونموها على أرض الكنانة . ومن الصعوبة أن تفصل مراحل مصر إلا من خلال وجهة نظر تسعى لشرح التاريخ والوقوف عند أحقاب معينة.

والحقيقة أن مصر مستمرة دائما في أطوار ترافق تجربتها ، وهي الإمتصاص الكامل والتسامح والإستيعاب ، دون معارك أو خلافات أو تحزب قاتل . والشخصية المصرية تجمع في قلبها هذا التداخل المدهش بين الإرث الفرعوني والتراث القبطي والإضافات الإسلامية . وعندما كنت في متحف إسكتلندا القومي وشاهدت قطع الآثار المصرية القديمة ، مع لوحات من الحقبة الإسلامية تذكرت «حي شبرا » الذي عشت فيه عندما كانت الإحتفالات الدينية تتداخل مع بعضها البعض وقرب كنيسة سانت تريزة التي تتجاور مع جامع الخازندار ، حيث يعيش الأقباط مع المسلمين ، مع انتماء الاثنين إلى الحقبة الفرعونية ، التي كانت قائمة في العهد القديم . ومن الخطأ القول أن مصر فرعونية ، إذ أنها خليط بين تراكم حضاري طويل مع وجود ديانات لها قدسية في قلوب المصريين.

## متاحف لها تاريخ

وقد دفعني تأمل في خارطة المنطقة الى زيارة متاحف إسكتلندا ، حيث وجدت الإهتمام البالغ بآثار المنطقة الفرعونية والإسلامية مع إشارات للأديان التي عبرت الشرق الأوسط في متحف خاص بذلك في «جلاسجو » عاصمة المدينة الكبرى المزدحمة بدورها بالحضارات والأفكار والناس.

اعتدت خلال الآونة الأخيرة قراءة التاريخ من خلال الفن . وأرى أن هذه النظرة تجمع أكثر مما تفرق . وقد رأيت المنطقة العربية خلال زيارتي لإسكتلندا وتوقفت أمام لوحات تجسد فكرة الفنون الاسلامية . ولدى «متحف الأديان » بجلاسجو لوحات تحمل اسم الله وتعكس مدارس الخط العربي عبر مراحل متنوعة اهتم فيها الفنان الإسلامي برموز الخط والدلالات المتميزة عن فلسفة وعقيدة وإيمان.

إن كتاب المنطقة العربية مفتوح على فلسفة الحضارات والإبداع . وقد توقفت في إسكتلندا ، أمام حكمة الفنون الإسلامية ، ودفعني ذلك إلى القراءة الطويلة في عالم التنوع الذي حافظ على تراكم أحقاب التاريخ.

وكانت فرصة الذهاب إلى «إسكتلندا » لقراءة اللوحة العربية العريضة الممتلئة بأفكار وفلسفات مستمرة فوق أرض المنطقة بعمقها ورونقها الخاص.

والنظر إلى العالم العربي من الخارج يساعد على قراءة موضوعية . وقد اخترت الشمال الإسكتلندي في رحلة كان هدفها فقط زيارة المتاحف التي تحتوي على كنوز من إرث حافل ، يبدأ من الفرعوني التجسيدي إلى عالم الإسلام بالتجريد والتكامل والقناعة الدينية البارزة.

# علي بدر...

# خرائط منتصف الليل النهارية


منذر مصري

شاعر من سورية


**خرائط للشعراء:**

في كتابه (خرائط منتصف الليل – رحلات إلى استانبول، أثينا، الجزائر، طهران) الحائز على جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة لعام ٢٠٠٥، والصادر عن دار السويدي للنشر والتوزيع ٢٠٠٦! من سلسلة (سندباد الجديد) التي يشرف عليها الشاعر السوري نوري الجراح، يبدو وكأن علي بدر، الشاعر والناقد العراقي، يريد إفهامنا بأن كل شيء يبدأ وينتهي بالشعر مروراً، بما ليس له معنى بدونه، الحب! فحتى قبل إهدائه للكتاب يورد مقطعاً من قصيدة (الرحالة– Le voyageur) للشاعر (جان اولبيان– Jean Olpajan): (أولئك الذين يرحلون– على خرائط منتصف الليل– إلى المدن البعيدة...) ليدلنا من أين جاء بعنوان كتابه، رغم أنه كتاب تجري أحداثه عموماً في وضح النهار.

منذ المقدمة، يفرش علي بدر، شعرياً، مقاصده من رحلاته، مستعيداً «المقطع الذي أجبر آرثور رامبو على الهجرة والرحيل إلى إفريقيا: (... إن الحياة الحقة هناك.. في مكان آخر) وهي الجملة ذاتها التي استخدمها الروائي التشيكي ميلان كونديرا عنواناً لإحدى رواياته الباكرة. تعبير قد يبدو للوهلة الأولى تقريظاً شديداً لفكرة الترحال، إلا أنه سرعان ما ينقلب هذه التقريظ إلى عكسه، عندما يستشهد بمقطع من رسالة الشاعر الفرنسي جيرار نرفال إلى تيوفيل غوتيه فاضحاً أوهام الرحالة الغربيين: (آه كم هي جميلة القاهرة... ولكن من باريس)! وذلك، ربما، ليرينا المعنى الأبعد الذي علينا أن نفهمه من الحياة الحقّة التي ذلك العابر بنعلين من ريح كما وصفه صديقه الشاعر فيرلين!!

أينما حطّ علي بدر يعرف بنفسه على أنه شاعر، همه أن يلتقي بالشعراء، أحياءً كانوا أم موتى يتابع كتابة أشعارهم في الأضرحة. الشاعرات على الأخص.. لأن المرأة صنو الشعر والسفر، على السواء. والمرأة أيضاً صنو المدن. فالرحالة والعشاق هم أكثر من يعلم أن كل مدينة امرأة وكل امرأة مدينة، وأنه لا يغادر رجل مدينة أو يستقر في مدينة إلا بسبب امرأة. واسمحوا لي بعد أن اخترت الولوج إلى الكتاب من باب الشعر، الباب الذي يدخل علي بدر منه إلى كل مدنه، أن استشهد بأجزاء من حوار جرى يوماً بيني وبين عباس بيضون أوردته متقطعاً في قصيدتين متتاليتين (التفاتة قاسية من فوق الكَتِف) و(تبعاً لإحساس أعمى في الاتجاه) في كتابي (الشاي ليس بطيئاً). ففي القصيدة الأولى يقول عباس: (حيث المدنُ/ لا أكثرَ من بدائلَ ناقصةٍ/ عن الأحلام). فأردّ عليه في القصيدة الثانية: (مع كلِّ مدينة تحتاجُ امرأة/ ومع كلِّ امرأة/ تحتاجُ مدينة./ وبُرهاني هو: كما لا يمكنك أن تحبَّ امرأتين في مدينةٍ واحدة/ لا يمكنك أن تحبَّ مدينتين في امرأةٍ واحدة).

**١– استانبول:**

في استنابول، فاتحة الكتاب وفاتحة مدنه، بعد ثرثرة لا طائل منها مع سائق سيارة الأجرة، لم يستطع خلالها علي بدر نزع عينيه عن سيقان الفتيات الاستانبوليات ومؤخراتهن، يبدأ مباشرة بوصف حسي لأول امرأة يلتقيها وهي موظفة الاستعلامات في الفندق الذي حل به: (جميلة، رشيقة، ترتدي تنورة قصيرة وقميصاً دون أكمام..(لينهي الفصل الأول من فصول استانبول الثمانية بـ: (هل هناك ما هو أجمل من هذا...؟ النساء طبعاً، النساء التركيات... صغيرات جميلات.. أشبه بمصباح، حديثهن لا يباح.. وعلى شفاههن نداوة الليل.) تكرم استانبول علي بالشعراء والأصدقاء. حيث يصاحب الشاعر أحمد أورهان ومعه صديقته الشاعرة البرازيلية باولا خانفيير التي تردد ماقاله ناظم حكمت: (المدن لا تكبر بشوارعها إنما بتماثيل الشعراء الذين سكنوا بها). ثم في فصل (شعراء تحت البازار الكبير) يبتكر السرد أي حجة ليأتي على ذكر أسماء شعراء وأدباء لا

حصر لهم، الاستانبوليون والأتراك أهل البيت، وهؤلاء الذين حطّوا زمناً أو مروا مروراً في استانبول، ومن كتبوا ومن لم يكتبوا عنها: (ناظم حكمت - أورهان ولي صاحب بيان قصيدة النثر وصديقاه أوقطاي رفعت ومليح جودت- عزيز نسن- أورهان باموق الذي يلتقيه لاحقاً- عبدالوهاب البياتي- أدونيس- أحمد هاشم البغدادي التركي!- مقهى جيمس جويس- نيكوس كازنتزاكي - هنري ميشو- هنر ميلر- لورانس داريل- أغاثا كريستي التي قطنت في عام ١٩٢٨ الغرفة ٤١١ في فندق بيرا وكذلك كل من ماتا هاري وأرنست همنجويه..) وكثيرون حيث من الخراقة أن آتي بدوري وأقوم بذكر كل أسمائهم!! لكن استانبول هذه: (الممتعة والشهية مثل محظية في حرم السلاطين) كما يتلمظها علي تبخل عليه بالحب!! ففي مقهى بيير لوتي حيث رجل يركض خلف امرأة متوسلاً، وسائحات روسيات بشعور مصبوغة بلون طيور الكناري الصفراء، واحدة منهن ترتدي قميصاً دون سوتيان وشعرها بلون اليود!! وعينا الإيرانية السكسيتان.. كل ما يناله من جيهان الرسامة القادمة من مدينة أزمير، هو: (كنت أريد احتفالاً وأغاني مصلصلة.. ريشة مثل دخان تلون هذا المكان... أو أنام مع جيهان حتى منتصف الليل).

## ٢- أثينا:

كعادته، يفتتح علي بدر بمقطع شعري لنيكوس كافاديس: (حبك ليس سوى جرح وثلاث مشاجرات..) وهذه المرة، البائعة العجوز في كشك في ساحة أمونيا هي من يقول له: (ستقرأ الخريطة ومع ذلك ستضيع في أثينا)، لأننا لا يمكننا اكتشاف أثينا إلا من خلال الضياع! يدرك علي. ولكن كما ذكرت، لا دليل لعلي في رحلاته إلى أي مكان إلا الشعر والشعراء، خريطة واحدة دون سواها تدله إلى.. الحب! فما بالك إذا جمعت له أثينا الشعر والحب معاً في ماريلا... التي أول ما التقاها كانت ترتدي ثياب أنتيجون والتي: (منذ العبارات الأولى لتعارفنا سحرني حديثها الفاضح الغريب عن جسدها والإباحية الخفية للأثينيين!) ففي (حب الرجل للمرأة تتحقق أكبر المعجزات)! أي حقيقة لا يعرفها أحد غيرك، يا علي.

شعراء اليونان جميعهم تقريباً، يصاحبون علي بدر في زيارته إلى عاصمتهم: (سفيرس- ريتسوس- باباتسونيس- كازنتزاكس- تيميليس- كفافي - ديماكيس-...) إلا أن ماريلا وريثة الشعر اليوناني العظيم، اللمسة النضرة لأشعار الحب!! هي من لا يكل من وصفها وقص ما يجري له معها: (في البنسيون القديم سألتهما صاحبته البدينة عن عملهما؟ شعراء. قالت: عندي حجرة بسرير واحد، ولكن هل يمكنكما الدفع مقدماً. فقالت ماريلا: سرير واحد مناسب جداً لعاشقين شاعرين) و هي التي تقرأ قصيدتها على السرير! وهي التي: (تزيح الظلام عن جسدي، تلبكه بصوتها الشجي ولمساتها وقبلها الخفيفة!) ورغم أن علي لا ينسى ما قالت في وداعهما صاحبة البنسيون: (من يحب أثينا لا يشيخ أبداً) إلا أنه ينهي حياة الصياعة والتبطل في أثينا، بما يكاد يناقض هذا، بشيءٍ يقوله له ديريك أوشكان وهو رسام من أصل أرمني عرفته به ماريلا: (أثينا دائماً تترك شيئاً مأساوياً... من النادر أن يُشفى شخص أحب أثينا)!.

## بقايا رجل من آثينا:

وكأنه كان لا بد لعلي بدر، إثباتاً لشاعريته، أن يتحفنا بقصائده التي كتبها في أثينا وبيروس، فبعد عنوان: (بقايا رجل من أثينا) هناك ١٨نصاً، لا نجد مفراً من أن اعتبرها قصائد نثرية، ذكر علي هذا أم لا، وخاصة بعد كل هذا الكلام عن الشعر والشعراء والإشارات المتواترة عن نفسه كشاعر. وأحسب أن اعتبارنا هذا سوف يضطرني للتطرق إلى بعض ما آخذه عليها من ملاحظات، كالاستسهال وعدم الحصافة في الكثير من الكلمات والجمل والتراكيب. وقد يصلح عنوانها ليكون مثالي على هذا، فهو، وإن كان يعادل بمجانبته الصواب عنوان الكتاب ذاته: (خرائط منتصف الليل) حيث أن رحلات علي نهارية بامتياز، كما ألمحت سابقاً، فهو لا يعادله من الناحية الجمالية على الإطلاق. أمّا بكونه يجانب الصواب فإن: (بقايا رجل من أثينا) قصائد يقول عنها: (من دفتر ذكرياتي في أثينا وبيروس) وفي أثينا، شيء، ومن أثينا، شيء آخر!! وما يثبت صحة ما أدعيه هو عنوان قصيدته الرابعة: (بقايا امرأة من أثينا) وهي هنا امرأة أثينية فعلاً، وهي بعد رحيلها من شقته: (الجوارير ملأى بأشيائك... قميص به عرق امرأة... حتى جسدي يحمل اسم امرأة من أثينا

مثل ندبة) وهكذا فالعنوان يصح إذا قال (طبعاً هذا لا أكثر من اقتراح): (بقايا رجل في أثينا) أو (بقايا أثينا في رجل..) وليس من الصعب أن نأتي مباشرة بمثال آخر لعدم الحصافة تلك، رغم موافقتي على توصيف لغة الكتاب في الكلمة المنشورة على الغلاف الخلفي بأنها لغة مدهشة في نضارتها وجاذبيتها، ففي نهاية القصيدة الثانية (الأسى) يقول: (في يوم، سنسبح مثل أسماك عارين على البلاط وستسمعين همس سمكاتي في حوضك) فالأسماك لا تسبح على البلاط، الأسماك تتخبط وتنتفض وتسلم روحها إلى باريها على البلاط، ثم كيف يقول: (سنسبح مثل أسماك) ويتبع هذا ب: (وستسمعين همس سمكاتي في حوضك)؟ ونستغرب في (بقايا امرأة من أثينا) هذا التركيب: (هل أقول أحبك، ها أنا أدير وجهي إلى الحائط وأحملق... كي أتفادى كل ما يذكرني بك) حيث، ها أنا... لا تقوم بعملية الربط مع الجملة التي سبقتها وخاصة أنها المنتهية بفاصلة. وهنا أسمح لنفسي بتقديم اقتراح آخر، مثل: (هل أقول أحبك، وأنا أدير وجهي إلى..) أو: (هل أقول أحبك، ثم أدير وجهي إلى...) وكمثال آخر وليس أخيراً: (أزرار قميصك المفتوحة تلاحقني) لأنه إذا قبلت مجاراة علي في وصفه الأزرار بأنها مفتوحة، كيف أقبل أن الأزرار المفتوحة ذاتها هي التي تلاحق المرء لا القميص المفتوح، أو ما تظهره فتحة القميص بالتحديد! ورغم ما ذكرت أستطيع أن أقول عن هذه القصائد إنها الأكثر إمتاعاً في كل ما قرأته في الكتاب، وهذا اعتراف، ليس ما اعتدناه من أمثالنا من الشعراء، الذين كثيراً ما يكون نثرهم أجمل من أشعارهم! وأحسب أن آلية السرد والوصف التي عرفناها سابقاً في متن الكتاب: (اللصان المغرمان هما اللذان سرقا آخر الدولارات في جيبي، كان يمكنني أن أعطيها لهما عن طيب خاطر. لا، الأثيني لا يكسب الصدقات، يأخذ ما يريده بالخدعة أو بالقوة. قالت ماريلا) والتي أكتسبت في إطار القصائد القدرة على التكثيف والإحالة إلى مستويات فكرية أعلى، قد ساهمت كثيراً في تحقيق هذه النتيجة. إضافة لاستخدام علي لما يحدثه التصادم الفلسفي والشاعري والبلاغي مع الواقعي والسردي والمادي، إن لم أقل الوقح: (لي رغبة ان أكون وقحا) أو الأصح، البذيء! مثل: (هذه النادلة التي تحدثني عن سقراط فيحتك السائح بمؤخرتها)! أو: (علينا أن ننام ونستمع للفيلونسيل وهو يعزف للعشب النائم، يعزف لقشور البيض المسلوق، وللحقن في الصيدلية). لكن علي يفاجئنا بأسىً غائر لم يمهد له، ولو تلميحاً، في كل ما استعرضه سابقاً بخفة ظاهرة من أحداث وشخوص وأفكار! أغلب القصائد الثماني عشرة، تتلبس حالة من الحزن والكآبة تصل في النهاية لدرجة اليأس. عناوين مثل: (الأسى-تهدم-عزلة) مطالع مثل: (أمن هذا الصباح الرمادي تأتين؟) أو: (اليوم أشعر بالضياع أكثر مما مضى). ولا أدري هل يعرف علي أنه لا يوجد شاعر حقيقي سعيد، وأنه لا يمكن لشعر جيد إلاَّ أن يرتدي مسوح المأساة؟ هو ما يجعله يقول: (غريب.. وأعيش هذا العالم وحدي) و: (هذا صوت قلوبنا وهي تتحطم) أو: (نحن مسحورون منذ سقراط بالظلمات). أم أن ماريلا، الشاعرة الأثينية التي تبدل ثياب أنتيجونة، ببنطال جينز وقميص مفتوح الصدر.. والتي فارقته دون أن تقول له شيئاً تاركة مشد صدرها تحت الشرشف، وحذاءها تحت السرير الذي كانت تقرأ له أشعارها عليه. من ليس له موعد معها، فلماذا يخرج من شقته، وإلى أين سيذهب؟ وإذا لم يكن من المحتم أن تكون ماريلا هي تلك المرأة التي نبشت كل هذه المشاعر فربما امرأة أخرى: (المرأة التي أحببتها قبلك) يجرجرها علي في قلبه، هي علة كآبته فيقول لها: (...أحاول أن أضاجعك وأنت بعيدة) ويشرح لها ولنا بذات الوقت: (سيدتي أنا دون وطن، والشعراء الذين كنت أعرفهم أصبحوا جنوداً)، الأسى الذي يصل به في آخر سطر في آخر قصيدة إلى: (أنا هناك أنام قرب حمام مهدم تفوح منه رائحة البول ولا رغبة لي سوى أن أنهي حياتي في سرير).

### ٣- الجزائر وطهران:

كسابقتيهما، استانبول وأثينا، هناك شاعر يلاقي علي بدر على مدخليهما. مالك حداد الجزائري وسهراب سبهري الإيراني، إلا أنهما، لا كما يفعل فرجيل في كوميديا دانتي الإلهية، أو المتنبي في كتاب أدونيس، يتركان المجال لكل من يحب علي بدر من الشعراء أن يشاركونهما عملهما كأدلاء سياحيين إلى تلك الأمكنة القصية. ولكن الفصل الأول عن الجزائر يجيء مختلفاً، حيث يقوم علي بمخاطبة وجدانية، شاعرية، لمدينة الجزائر تبعاً لبعض أمكنتها، ساحة وردان، رصيف الميناء، شارع ديدوش

مراد...: (غائبة أنت عنا، غائبة مثل عراء البرد، وطالعة إلينا بفضل روحك البيضاء وجسارتك القرمزية)! وكذلك: (لمستك، لمست جسدك، كما لو كنت أتحسس جسد امرأة جميلة، أنت كهلة ما زلت صبية) ولكن أيضاً: (الكلام معك خطيئة، ولمسك محرم)! أما الفصل الثاني فانه أدهشني حقاً ما يحتشد به من أسماء ومعلومات: (غير أني تذكرت تلك اللحظة بالذات مشاهد وشخصيات عديدة من روايات بروتون، تذكرت سائق العربة البربري القادم من تلمسان، والمرأة العربية التي تطبخ السمك بالبوبيت والزيت المغلي، إيزابيل أبركهارت التي اكتشفت غبطة الاسلام في الجزائر، وكاسار البربري، الأوتيل الذي خاطب ديغول فيه الجزائريين: (فهمتكم) وحسب معرفتي المحدودة، انه وقتها كان يخاطب المستوطنين الفرنسيين في الجزائر!. بليدة التي لم تعد تشبه بليدة التي كتب عنها ألفونس دوديه! أوتيل السان جورج الذي رقد فيه كارل ماركس قبل قرنين ليستشفي من برد أوروبا، المغارة التي سجن فيها سرفانتس!! بعد هذه النوستالجيا يأتي الفصل الذي يشاركه فيه طوافه على معالم المدينة الشاعر الجزائري أبو بكر نزال، والشاعر السوري نوري الجراح نوري الذي راح يمضي بهما على آثار خطاه في زيارته لجغرافيا الموت عام ١٩٩٨وعلى رجع ذكرياته عنها في كتابه: (الفردوس الدامي)، وسؤاله الملغز والمحير آنذاك: (من الذي يقتل؟) فهو أول مثقف عربي يصل الجزائر أيام محنة العنف الدموي... إذ لم يصل الجزائر أبان ذاك غير خوان غوتسيلو وبرنار هنري ليفي وغلوكسمان من الأوروبيين!؟ ولا ريب أن علي ما كان بمقدوره أن ينهي سرده عن رحلة الجزائر دون أن يخصص لكامو فصلاً كاملاً يقارن فيه جزائره بجزائر الجزائريين، متطرقاً لآرائه ومواقفه، آنذاك، الصريحة منها والمبطنة. كما أنه في الفصل الأخير يقدم نظرة عامة عن كون الجزائر ضحية الاجتثاث الثقافي! ويحكم أن الكتابات بالفرنسية لا أهمية لها على الإطلاق بالمقارنة مع كتابات رشيد بو جدرة والطاهر وطار وواسيني الأعرج واحلام مستغانمي! رغم قول كاتب ياسين: (الفرنسية في الجزائر غنيمة حرب).

في طهران، كل شيء لا معقول، يعطونك مفتاحا ليس لباب حجرتك، والحمال ينقل حقائبك إلى حجرة أخرى، وتضيع موظفة الاستعلامات بلحظة جواز سفرك! غير أن الشاعرة الايرانية معصومة آصفي تنقذ الموقف! تقبله رغم وجود رجل دين في صالة الفندق! ثم هي من يقوده ليستكشف معالم طهران وأسرارها، الشوارع العريضة والمنتزهات الفخمة ذات الظل البارد وعطر مئات أشجار السرو، والأسواق والمساجد والمنتجعات، وكذلك الشعراء. تحدثه معصومة عن علي أسفندياري الذي دمر أسطورة الشعر الكلاسيكي، وبرويز ناتل خانلري ومحمد حسي شهريار وفريدون توللي و... أحمد شاملو الذي كتب قصيدة النثر الإيرانية، ومهدي خوان شاعر اليأس والجو الكئيب!

ولأن لا شيء يلصق علي بدر بجسد طهران – الطاهرة– التي ذكرها الأصطخري في المسالك والممالك بوصفها قرية، ثم آلت لأن تكون متربول الاسلام المنشق والمعارض، لذا يمضي بنا، أو قل تمضي به معصومة التي عامت في مسبح في الهواء الطلق بملابسها، إلى صحراء قاشان ثم إلى اصفهان، آسيا الحقيقية، ثم إلى شيراز، مدينة الشعراء كما يسميها القدماء، وكما قالت معصومة: (لن تكون شاعراً أبداً، إلا ان تتبارك بها). لينبهر علي بالأبهة العظيمة الهندسية والروحية لقبر حافظ الشيرازي. وبعد شيراز يمضون صعوداً على خطى ماركو بولو، فوق طريق حجري وعر إلى قلعة آلموت التي يزيد ارتفاعها عن الألفي متر، قلعة الحشاشين ومقر عمليات حسن الصباح، الذي شكل مع عمر الخيام والوزير نظام الدين ذلك الثالوث الأسطوري للثورة والشعر والقانون. قالت معصومة: (أسطورة الحشاشين واحدة من أكثر فصول التاريخ غرابة..). أما في نيسابور فقد قالت معصومة أيضاً: (لن تكون سعيداً في الحياة والحب والشعر دون أن تزور قبر مولانا عمر) فكان لا بد من زيارة قبر عمر الخيام المشاد من المرمر الأبيض ذي الميناء الزرقاء على شكل أوراق شجر، وهو يصعد متلوياً إلى الأعلى حيث اسراب من الطيور تلقي بذروقها فوق رؤوس الزوار، ولذلك يقول الإيرانيون: (فأل خير لأن من تذرق عليه الطيور أمام قبر مولانا عمر، فإنه إمّا سيصيب قصيدة جميلة أو يحب امرأة جميلة). غير أنه في إيران كما في الجزائر وحتى في استانبول، هناك شعراء وكتاب وأماكن ذات أسرار وقبور شعراء وو... ولكن ليس هناك نساء جميلات يقع علي في حبهن، في إيران، هناك فقط، قالت معصومة وقالت معصومة!؟

# طالب الرفاعي...

# في روايته «رائحة البحر»

**جميل الشبيبي**

كاتب من العراق

تنتمي رواية «رائحة البحر»- دار المدى ٢٠٠٢- للروائي الكويتي طالب الرفاعي إلى عالم الرواية الواقعية التي تنشئ علاقة محاكاة مع الواقع المعيش، ثم تعمل على مفارقته بسلسلة من الأحداث التي تطرح تساؤلات جذرية معقدة عن ماهية العلاقات السائدة في هذا الواقع. وتتضح المفارقة مع محاكاة الواقع المعيش من خلال نمذجة هذا الواقع في الرواية بأحداث وحوارات وحكايات مع مجموعة من الأسئلة المصيرية التي تعبر عن عقم واقع المحاكاة الكبير وفساد أنظمته الاجتماعية والأخلاقية، وهذه الأسئلة في غاية الجرأة، تبدأ ولا تنتهي، وتتوجه أصلاً الى قارئ ضمني، يهتم بتحريك أجواء مجتمع الرواية الراكد، باتجاه مغاير لذلك الاستغلال البشع والعلاقات البائدة فيه التي تستمد ديمومتها وقوّتها من استغلالها لقدسية الدين في أذهان الناس ونفوسهم لإدامة حياتها الاستغلالية الجشعة..

إن عالم الرواية الصغير ينفتح على مجتمع أكبر تشير إليه أسماء الأمكنة والشخصيات وتتحكم فيه الفئات الطفيلية.. وفي هذا المجتمع الذي يعيش متغيرات ومنعطفات حادة عميقة، تنمو علاقات جديدة مفارقة لعادات المجتمع القديمة، تهدد كيانه بالتمزق والموت.. وفضاء الرواية لا يتسع لكل هذه الإشكالات، ولكنه يتسع لتلك الأسئلة المحيرة عن مصير شخصيات الرواية وعلاقاتها الجديدة التي تأسست ونمت في هذا المجتمع.. إن قيمة رواية «رائحة البحر» تتسع أيضاً لمجموعة من التقنيات التي استخدمها مؤلف الرواية لصوغ مجموعة الأسئلة والحكايات الدالة؛ لبناء عالم الرواية، وهي تقنيات تستحق التأمل والدراسة، لأنها لا تعمل في فضاء شكلي خالص، بل إنها توظف لقضية أكبر تنتمي الى تلك العلاقة بين المرجع والواقعي والعمل الفني.

ورواية «رائحة البحر» تحقق الكثير من ذلك باعتبارها رسالة دالة ومؤثرة وتنتمي بجدارة الى هذا الجنس الأدبي الإشكالي الممتد نحو فضاءات لا حدود لها...

تبدأ الرواية من نهايات الأحداث، ثم تعود الى البدايات القريبة والبعيدة، باستثمار مجموعة حكايات دالة ترتبط بالخطاب الروائي ارتباطاً مباشراً ومؤثراً فيه، ويدير هذه الحكايات، سارد إشكالي، هو بنفس الوقت الشخصية الرئيسية في معظم هذه الحكايات، ويلاحظ في إدارة حركة السرد أن السارد يتحدث بضمير المتكلم، بما يسمى بالسرد الذاتي، حيث يعرف السارد نفس ما تعرفه الشخصية «السارد= الشخصية» وهو نوع من السرد معروف في الكثير من الروايات العالمية والعربية الحديثة ، غير أن الملاحظ في سارد هذه الرواية، انه يعرف أكثر عن الشخصية التي تعيش تفاصيل الأحداث وتسردها في آن معا فهو يسرد أحداثاً من الماضي البعيد تتعلق بشخوص عاش طفولته معها، بطريقة تسجيلية بالغة الدقة، يحافظ فيها على نبرة الأصوات وعلى ملفاتها الخاصة التي تحدثت بها وكذلك الحوارات التي سمعها آنذاك، مما يعني أن الروائي طالب الرفاعي يطور سارداً عليماً يمتلك مواصفات خاصة، فهو يتحدث بلسان الشخصية الرئيسية «حمد» ويطرح تساؤلاتها وشكوكها بضمير المتكلم، وهو بنفس الوقت يمتلك القدرة على سرد سلسلة الحكايات التي توضح موقع هذه الشخصية من الحدث ووجهة نظره فيها، أي أن المؤلف يعمد على دمج وجهتي نظر إحداهما تمثل «المؤلف الضمني» الذي ينهض بسرد سلسلة الحكايات الكثيرة ويعلن عن علاقات «حمد» بذويه وأصدقائه من خلال تلك الحكايات وبنفس طريقة السرد هذه وهو يمتلك صفات السارد العليم بكل شيء ، أما الأخرى فتتمثل بالسارد الذاتي بشخصية «حمد» الذي يطرح

ويصوغ التساؤلات الكثيرة عن جدوى علاقته المحرمة بالشخصية النسوية الرئيسية في الرواية «سارة» ومدى استمرارها..

إن الأسئلة الإشكالية التي يطرحها «حمد» عن علاقته المحرمة بـ«سارة» في مجتمع روائي معادٍ لمثل هذه العلاقات، وضمن شروط خاصة تربى عليها، تجعل هذه الأسئلة المكررة بيئة معادية لنمو السرد، تعطل حركته وتجعله متمركزاً في دائرة مغلقة ولذا يتم الهروب الى الماضي بتلك الحكايات والشخصيات التي تظهر فيها حاضرة حضوراً واضحاً، وهي تحمل قناعاتها مجسدة، بسلوك أو حوارات وبتلك اللغات الدالة عليها، كالعامية الموظفة، ولغة الدعاء أو تلك الحكايات التي ترددها جدته فاطمة، كل ذلك يوظف من خلال شخصية «حمد» التي يظهر فيها منفلتاً من أسوار حاضره، مرتمياً في أحضان الماضي الجميل، الذي يسبغ عليه نغمة حنان طاغ يفتقدها في حاضر السرد.. ويظهر من خلال سرد هذه الحكايات أنها جاءت على لسان السارد العليم حيث تكون شخصية (حمد) عائمة وسط سطوع شخصيات الرواية الأخرى كالجدة فاطمة وأبيه (أبو بدر ) وحتى صديقه (جاسم) الذي يمثل حاضر السرد... وبهذا المعنى يكون (المؤلف الضمني) هو سارد هذه الحكايات وهو يتقنع بشخصية (حمد) مستثمراً أزمتها لإدامة السرد وخلق فضاء من التشويق والتنويع، وتوظيف كل ذلك في بناء شخصيتي (حمد) و(سارة) باستثمار صوتيهما في الرواية. ويتضح توظيف صوت (المؤلف الضمني) في رواية رائحة البحر. من خلال تقنية (القناع) الذي يعني المحاكاة والتماهي مع الشخصيتين في الفصل الثاني من الرواية حين تروى أحداثه وحواراته على لسان (سارة) بما يحتاج إلى تفصيل لتوكيد قدرة الروائي على بناء عالم المرأة الخاص وهو فضاء تخيلي بالنسبة لمؤلف ذكر.. وأيضاً بناء عالم الشخصيات الأخرى بنفس هذه الطريقة بالاستفادة من وقائع الحياة وصولاً إلى التوظيف الفني الواعد...

يبدأ الفصل الأول من أقصى الأزمة التي وصلت إليها علاقة حمد بسارة حين تغادر هي بيته، إلى بيت زوجها (بو عبد اللطيف) تمهيداً لذهابها إلى مستشفى الولادة كي تضع مولودها البكر من علاقتها المحرمة بـ(حمد)... ويكشف التساؤل الممض الذي يطرحه (حمد) عمق هذه العلاقة أولاً وعمق الأزمة التي ولدتها في فضاء الرواية ثانياً.. يؤرقه سؤال يتردد في أرجاء الفضاء الروائي بقوة ينص على (كيف يتخذ رجل امرأة زوجة له، بينما هي على ذمة رجل آخر؟)(ص ١٦)، كما تعذبه نتيجة هذا الزواج المحرم حين يخاطب سارة قائلاً : ستلدين طفلاً مني ليسجل على ذمة رجل آخر ويتأكد عمق هذه الأزمة حين يصف الوضع الذي يعيشه «الأشياء تهجرني، تغط بصمتها وبعدها عني، الشارع وضوء النافذة الشحيح، جدران شقتي وساعة الحائط التي تلاحقني وشاشة التلفزيون المظلمة(ص٩). وهو هنا يوظف الألفاظ الدالة على الوحدة والخوف والهجران والصمت والظلمة فيتبدى واقعه الجديد عارياً من أيما معنى...

ويلاحظ في سرد هذا الفصل أن السارد الشخصية (حمد) يقدم الشخصيات التي ترتبط به بعلاقة وثيقة- سارة مثلاً- عبر حواراتها وذكرياتها المباشرة فيما يعمد إلى التعتيم على حواراته ووجهات نظره، مع أنه يمتلك سطوة القول في هذا الفصل، وبهذا المعنى يبدو (حمد) في سلسلة الحكايات شخصية متأملة غير فاعلة ، تختفي وراء كلمات الآخرين وتألق وجودهم، ولا يظهر بشكل فاعل إلا في الفصل الثالث، حيث يتضمن نظام الحكاية، وجود موقف ضد زوج سارة وأبيها الأمر الذي يستدعي تحويراً في السلوك، فأصبح الحاضر أساساً في سرد الخطاب الروائي لذلك الفصل في حين كان يميل إلى الاسترجاع في الفصلين الأول والثاني لتوظيف مجموعة الحكايات التي كانت ترد ذهنه وقت اشتداد أزمته، وعدم قدرته على إيجاد الحل لهذه الأزمة.. إن بنية الحكاية في الفصل الأول من الرواية تظهر (حمد) في موقف سلبي تشكله الأحداث الماضية وتفرض عليه سطوتها، ويبدو ذلك واضحاً من خلال استرجاعاته لعالم طفولته في حضرة جدته فاطمة التي يسميها (أمي فاطمة)، ذلك

العالم البسيط المؤطر بالإيمان ونظافة القول والمكان. إنها تهمس له: لا أريد أثاثاً، سجادة صغيرة تمنع صقيع الأرض في الشتاء وصندوق «المبيت» الخشبي القديم وفراش نومي على الأرض (ص٢٤). لقد نشأ (حمد) في أحضان هذه المرأة وحفظ كلماتها عن الصلاة والأولياء، وهي التي حددت حياته المقبلة، حين رسمت له صورة الحبيبة التي سيعرفها حالما يراها، فزرعت في أعماقه نبوءتها هذه: ستتعرف عليها حال تبصرها عيناك لحظة تمر أمامك سيرفّ جفنك، وسيخفق قلبك لها. وقد تحققت هذه النبوءة عندما رأى (سارة) أمامه أول مرة فبدأت أزمته المستحكمة التي أسهمت في طرح الأسئلة المصيرية، عن واقع المرأة في مجتمع الرواية وفي مجتمع المرجع...

ونلاحظ في سرد الفصلين الأول والثاني اعتماده على متوالية من الحكايات تتوالد من المشهد الساكن لـ(حمد) وهو مستلق على كنبة في شقته، أو من خلال ذاكرة سارة في الفصل الثاني من الرواية وهي في المستشفى تتهيأ لولادة ابنها البكر. ويتحكم في سرد هذه الحكايات سواء على لسان (حمد) أو لسان (سارة) اتجاهها نحو عالم النساء، ذلك العالم المحكوم بآليات وعقول متحجرة تفرض سيطرتها عليه وتسوره بتقاليد وممارسات تحد من حرياتها في الاختيار والحركة والحياة الطبيعية..

ان استرجاعات «حمد» باتجاه الماضي البعيد أو القريب تسير بثلاثة مسارات رئيسية تعمل جميعها على كشف مصادر شخصيته أولاً وتلقي ضوءاً ساطعاً على أزمته الجديدة مع ميل واضح نحو تعميق هذه الأزمة بالانفتاح على عالم المرأة المضطهدة في فضاء الرواية والمرجع ، بحيث تبدو أزمة «حمد» الخاصة مع «سارة» أزمة عابرة بالمقارنة مع الحياة المرعبة التي تعيشها النساء في عالم الرواية أو عالم الواقع المعيش .. الأمر الذي يعني أن أسئلة «حمد» عن جدوى علاقته بـ«سارة» هي بنفس الوقت أسئلة نموذجية عن وضع المرأة المخيف في واقع الرواية ويمكننا أن نشير إلى بعض العينات عن هذا الواقع:

تسير أحداث المسار الأول باتجاه الماضي البعيد: عالم الطفولة الذي ينفتح على حياة مستقرة محاطة بالبراءة والإيمان ممثلة بحياة جدته فاطمة.. ويلاحظ في سرد أجزاء من حياتها الخاصة اتجاه هذا السرد نحو أفق العلاقات السوية الذي يسمح للمرأة بممارسة حقها في اختيار الزوج في اقل تقدير كما تتفتح هذه الحياة على العلاقات الأليفة التي يسودها أفق من المحبة والتعاون... وهذه الحياة ترمز إلى طفولة مجتمع المرجع -الكويت- في بدايات تشكله وتكونه.

أما المسار الثاني لهذه الحكايات فينفتح على العالم المعاصر لعائلته: والده ووالدته واخوته وما يحيط بهم ويتضح في سرد هذه الحكايات اتجاهها نحو تصوير هذا العالم: وهو عالم مصالح تتحكم فيه النفعية والأنانية ويتأطر بمفاهيم ماضوية متحجرة تتستر بالدين مرة وبالعرف والتقاليد مرة أخرى، لغرض استمرارية وجودها هذا.. ويتمثل هذا العالم بوالد «حمد» - أبو بدر الذي يمثل له اكتمال الرجولة: أبو بدر، أبي ، هو المدخن الأكبر، تعلمت طريقته الخاصة في التدخين، فتحت عيني فرأيته جبلاً ضخماً، طويلاً عالي الصدر بعينين ناريتين وشارب اسود كث وانف معقوف كمنقار صقر وحس هادر يهابه الجميع»(ص٧٩). وهذه مواصفات معظم الرجال في فضاء المرجع الواقعي. ولهذا الأب شعارات ومفاهيم عن المرأة تكاد تكون هي السمة الأساسية لأفكار الذكور في عالم الرواية في الأقل، وتتحدد هذه الآراء على لسان (أبو بدر) والد «حمد» فهو يصف المرأة بأنها «مركوب، تلبسه رجلك، تدوس عليه وتمشي»(ص١٨) وهي «سيجارة تدخنها، ولحظة تنتهي منها تفرك عقبها في المنفضة . وقد طبق مفاهيمه هذه على حبيبته المصرية » ميرفت «التي أحبها وعزم على الزواج منها ، لكنه تركها بعد أن اتضح له أن صديقه الذي يسميه «خويلد النذل» قد اغتصبها في غيابه، ثم اجبره على الزواج منها لتدخل في عالم «خويلد النذل » ولتنجب منه «سارة» عشيقة ولده «حمد» ولتموت أخيراً أثناء ولادتها لابنتها وكأنه بهذا

الفعل يحقق فعل خير لها !! كما انه اجبر زوجته ام بدر على شرب صفار البيض النيئ مخلوطا بالخردل من اجل إسقاط الجنين الذي في بطنها تحت شعار «لا أحب كثرة العيال..»(ص٧٩)... ومن توالي الحكايات عن عالم الرجال في رحاب الرواية، نتعرف على مواقف في غاية الدناءة يرتكبها هؤلاء الرجال بحق نساء ارتبطن بهم أو بمن يتصل بهن بصلة قرابة.. «فخويلد الكلب» والد سارة يتآمر عليها مستخدماً الحيلة والمسكنة بعد خسارته في سوق المناخ ، ليجبرها على الزواج من رجل بعمره، بشكل مقايضة رخيصة، هو التاجر أبو عبد اللطيف الذي يستخدمها واجهة مشعة لوضعه الاجتماعي والمالي من دون أن يحفل بحياتها له مع «حمد».

أما أكثر حكايات المآسي المرعبة في فضاء الرواية، فترويها سارة الشخصية الثانية في الرواية عن زميلتها «نوال» التي تعيش معها في حاضر الرواية في شقة «حمد» وتقوم بأعمال الخدمة في هذه الشقة ... فهي زميلة سارة في المدرسة وفي الكلية يتوفى أبوها وهي صغيرة فتضطر والدتها للزواج من رجل آخر لعله يحميها ويحمي ابنتها.. وحالما تتفتح أنوثتها يعمد هذا الرجل إلى مضايقتها ومن ثم اغتصابها يومياً مما يدفعها إلى تناول حبوب منع الحمل لتجنب الفضيحة وخلال ذلك يتهشم عالمها مع حبيبها الذي يلح على الاقتران بها لكنها تؤجل ذلك بسبب هذا الوضع ، مما يضطره إلى هجرتها والزواج بغيرها فتخلد إلى الصمت المطبق لتصبح شيئاً من أشياء شقة «حمد» له قدرة الحركة والتنفس من غير أدنى شهية للحياة أو لأي مستقبل أو تطلع أما المسار الثالث فينفتح على عالم خاص وسري وهو عالم غريب على مجتمع الرواية ، ويتمثل بمزرعة «جاسم» صديق «حمد» الواقعة في أطراف مجتمع الرواية والمزرعة يزورها مجموعة من الشباب المتمردين على قوانين مجتمعهم ، باتجاه تأسيس مجتمع خاص بهم ذي علاقات «حرة» تمارس فيه شتى العلاقات الحرة بين الجنسين دون رقيب ذاتي أو خارجي ، بعيداً عن رقابة المجتمع وتحت شعار وضعه جاسم لها: (هنا الجميع يأخذ راحته ، لا حرج على احد، كل يفعل ما يحلو له.. متى دخلت إلى هنا فعليك أن تنسى كل الهموم في الخارج ومتى خرجت فعليك أن تنسى ما رأيت وسمعت هنا..(ص١٢٦).. وفي مزرعة «حمد» نتعرف على نساء من نوع خاص: نساء امتثلن لمتعة الرجال يأتين متزوقات للإنس واللعب والنفوذ..»(ص١٢٨).. لقد جسد الروائي طالب الرفاعي في شخصية حمد شخصية تقع في دائرة الصراعات وهي شخصية نموذجية في وضعها الإشكالي بين عالم الحلم الماضوي وعالم الحاضر الكابوسي المعقد... فهو يعيش ماضياً منسجماً ضمن عالم الحكايات .. وفيها يتعدد الرواة وتتعدد الأمكنة في مسار الزمن الماضي/ الحاضر في ذهنه وفي فضاء الرواية .. وفي هذا التعدد ينكشف نسق البنية الصراعية المحكوم برؤية من موقع أيدولوجيا حوارية متمثلة في بطل إشكالي، وفي هذه البنية تزدوج الرؤية أو قد تتعدد لخلق فضاء يسمح- من خلال هذا البطل برؤية أخرى أو صوت آخر يأتي إلى الكلام...)(١)، أما حاضر السرد فيمثله خطاب السارد الذاتي ويتمركز حول الأسئلة المحيرة التي تشير إلى تعقيدات حياة المرأة في مجتمع الرواية والمرجع .. وهذا الخطاب يستثمر متوالية حكايات الماضي ليبرهن ويعلن عن علاقة تضاد مستعصية بين الجنسين، وان جنس الذكور في الرواية يتصف بالمغالاة والتعصب في اضطهاد النساء واعتبار ذلك حقاً دينياً ودنيوياً لهم... في حين تظهر المرأة وهي تعيش عالماً كابوسياً مرعباً، يدفعها إلى ممارسات لا ترغب فيها كالزواج من رجل لا تحبه، أو ممارسة العلاقات المحرمة مع رجل تحبه أو ممارسة البغاء.. وفي كل ذلك تطرح الرواية شخصية المرأة كإشكالية دائمة تستحق التأمل والتساؤل بانتظار أفق مفتوح ، حيث لا أفق سواء في فضاء الرواية أو فضاء المرجع الواقعي الكبير.

---

**هامش**

١- انظر د. يمنى العيد - فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ص ١٠.

# عشرون عاما على رحيله

# عيسى الناعوري روائيا...

**فخري صالح**

ناقد من الأردن

ينتمي عمل عيسى الناعوري الروائي إلى شكل من أشكال الكتابة التي تستكمل عدة الأديب الشامل الذي يقيم في عالم الأفكار فيأخذ من كل شكل وجنس أدبي بطرف، فالناعوري يحاول كتابة الشعر والقصة والرواية بوصفها ضرورة لغلق دائرة الكتابة والإبداع كما كان يفعل طه حسين وعباس محمود العقاد، وغيرهما من أعلام الثقافة العربية حيث فتح الكاتب الأردني عينيه فإذا هم ملء السمع والبصر في عالم الكتابة الرحب الفسيح. وإذا أخذنا في الحسبان أن الناعوري كان فردا في جماعة كبيرة من الكتاب، في الأردن والعالم العربي، تؤمن بمفهوم الكاتب الشامل القادر على إنتاج ما يريد في مملكة الكتابة، فإن بالإمكان فهم موقع كاتب مميز بحجم الناعوري. إنه باحث ومؤرخ أدبي وناقد وشاعر وروائي وكاتب قصة ومترجم، وكاتب مقالة، علاوة على كونه صاحب أحلام ومشاريع في النشر، ولغويا، ومربيا ومثقفا عاما. ومن هنا فإنه ليس بالإمكان مقاربة رواياته بوصفها تنتمي إلى جنس الكتابة الروائية، العربية والعالمية، وانحناءات تطورها من حيث الإمساك بخط التطور ذاك لإنجاز عمل روائي يضيف إلى السلسلة الروائية التي وصل إليها نجيب محفوظ مثالا لا حصرا. المرة الوحيدة التي عني الناعوري فيها بكتابة عمل من داخل النوع الروائي كانت في «ليلة في القطار» المكتوب عام ١٩٦١، والمنشور عام ١٩٧٤ لأسباب يبررها الكاتب باختلاف هذا العمل عما سبقه وإمكانية تأثيره على صورة الكاتب الوقور الذي برز بها الناعوري قبل نشره لرواية «ليلة في القطار».

تلك إضاءة ساطعة على فهم الناعوري للكتابة، ووظيفتها الأخلاقية، وطاقة الالتزام الاجتماعي فيها، وكونها جزءا من تقاليد المجتمع التي يدافع عنها الراوي في «ليلة في القطار» بحرارة عز نظيرها، متمسكا بالعفة الشخصية، والعداء لعادات الغرب وتقاليده المتحررة؛ ولا شك أن الشكل الروائي هو جزء من تلك التقاليد المتحررة التي تفتح العالم على وسعه، في وصف العلاقات والإشارة إلى تشابكها، واسترسالها، والذهاب بها نحو آفاق من الحرية التي لا تعرفها روايات عيسى الناعوري. إننا نضع أيدينا على تقليد سابق في الكتابة، وعالم مشغول بالأفكار المتداولة، والعوالم المستقرة، والدفاع عن الثابت، وربما المتحجر من التقاليد، في روايات تبدأ من «بيت وراء الحدود»، وصولا إلى عمله الأميز في الكتابة الروائية وهو «ليلة في القطار» الذي يبدو أكثر سلاسة وتحررا في السرد، بل أكثر ذكاء في بناء العمارة السردية والانتقال بليونة من مشهد إلى آخر، ومن سلسلة حوارية إلى سلسلةِ حوارية أخرى.

لكن عمل الناعوري لا يمتلك تلك الروح الفياضة للسرد، التي كادت أن تحل في «ليلة في القطار»، لأنه يعتني بطرح الأفكار، وإلزام الراوي بحبكة معروفة سلفا، حارما كتابته من تعليق أنفاس

القارئ، وتضليله، والذهاب به بعيدا في سرد متحرر من الإلزامات التي يثقله الكاتب بها. لنأخذ مثالا على ذلك روايته «بيت وراء الحدود» (١٩٥٩) التي يحكي فيها الراوي «كريم» حكايته وحكاية أهله النازحين إلى لبنان عبر أنا سردية تنزع إلى وصف سطوح الأشياء والقبض على ظاهرها فقط. يحكي كريم عن والده الذي كد وشقي من أجل أن يبني له بيتا في ضواحي يافا، وعن جارهم الغني أبي فائزة وزوجته وابنتهم فائزة التي أحبها الراوي. ويستغرق الحديث عن السلام والوئام والسعادة التي ظللتهم معظم صفحات النص لنفاجأ في النهاية برصاص اليهود وقنابلهم تدمر كل شيء وتقتل والد الراوي، وتشرد عائلته إلى لبنان، وتتسبب في افتراق الراوي عن محبوبته فائزة. ويتقدم السرد خطوة إلى الأمام فنفاجأ بعودة نظير، أخي كريم، إلى يافا وموته برصاص اليهود الذين احتلوا بيتهم وأقاموا فيه.

هذا هو الخط العام للسرد في «بيت وراء الحدود»، وهذه هي الخيوط الأساسية للعمل الذي يفاجئنا بكل شيء ويصور الوضع في فلسطين وكأنه انفجر للتو قبل عام النكبة بأشهر قليلة فقط. ويبدو أن المثالية الرومانسية، التي تسم العمل كله وتوجهه، قد دعت الناعوري إلى استدرار عطف القارئ ودموعه. ذلك هو الضعف المقيم في قلب هذا النوع من الكتابة الروائية. إن الواقع الفعلي يختفي لصالح ظهور عالم مصطنع من العواطف المثالية التي تصور الهجمة الصهيونية وكأنها نبت شيطاني ظهر فجأة عام ١٩٤٨ ناسية تاريخ النضال مدة نصف قرن من الزمان ضد الاستعمار البريطاني والهجرة اليهودية إلى فلسطين والمستعمرات اليهودية التي ساعد البريطانيون في بنائها وحمايتها وتسليم اليهود فلسطين بعد انسحاب قوات الانتداب.

إذا كان الراوي يبدأ الحكاية من زمن السعادة والاطمئنان اللذين تمتعت بهما البرجوازيتان الكبيرة والصغيرة في فلسطين، واللتان يمثلهما في «بيت وراء الحدود» والدا كريم وفائزة، فليست هذه الحكاية سوى تعبير عن واقع وهمي مصطنع تعمل الرواية بحسن نية على اختلاقه، وبذلك تفشل في تشكيل عالم روائي يوازي التاريخ ويقيم حوارا يضيء التاريخ ويثري البنية الروائية. إن «بيت وراء الحدود» ليست سوى حكاية تبسيطية عن النكبة تجهل تاريخ الأحداث الفعلية وتجهل كيفية تشكيل عمل فني يعبر عن التجربة التاريخية المقصودة.

العمل الروائي التالي لعيسى الناعوري يكمل ما بدأه في «بيت وراء الحدود». ثمة متابعة لحكاية كريم وفائزة وعائلتها، وتوسيع للحبكة لتشتمل خيوطا أخرى تتابع المنكوبين، وتؤسس لزمن المقاومة وبذورها الأولى في الخمسينات من القرن الماضي. في «جراح جديدة» (١٩٦٧)، التي يسميها الكاتب (رواية النكبة الثانية)، ويكتب على الغلاف الأول للرواية أنها «قصة النضال العربي والعدوان الصهيوني الغاشم على الضفة الغربية من ٥ إلى ٧ حزيران ١٩٦٧»، محاولة لفهم ما حدث في هزيمة العرب المدوية عام ١٩٦٧. ويعمل الناعوري، للتوصل إلى هذا الفهم، على أخذ الخيوط السابقة لروايته «بيت وراء الحدود» في اتجاهات جديدة وإضافة شخصيات أخرى إلى تلك الباقية من عمله السابق. إنه يتابع حياة «كريم»، الراوي في «بيت وراء الحدود»، مركزا على رغبة الانتقام التي ولدتها نكبته الشخصية بوفاة أهله عام ١٩٤٨، وتدمير حياته وحياة شعبه على أيدي اليهود الصهاينة.

ويضيف الكاتب شخصيات جديدة تكون خلايا المقاومة الشعبية التي ستبدأ عملها الفدائي قبل اجتياح إسرائيل لغزة خلال حرب ١٩٥٦، وتواصله بعد ذلك حتى وقوع نكسة ١٩٦٧.

يشكل الكاتب من المادة التاريخية الغائمة حول جذور المقاومة الفلسطينية في بداية الخمسينات، وصولا إلى ستينات القرن الماضي، عملا روائيا، ويصطنع من الشخصيات المهاجرة إلى لبنان، ومن الشباب الذي تفتح وعيه على النكبة وما صنعته بالآباء والأمهات، موازيا روائيا لتلك المادة التاريخية التي يعرفها الناعوري، ولكنه يعيد تشكيلها على هواه، قافزا عن طبيعة تلك المرحلة التاريخية والصراع الحاد الذي نشأ بين نظام جمال عبد الناصر وعدد من الأنظمة العربية الأخرى التي كانت تدور في فلك الغرب. ثمة تصورات خيالية في «جراح جديدة» تعامل بوصفها حقائق ممكنة، ومن ضمنها التحاق كريم بالجيش الأردني ليتمكن من الاقتصاص من الجيش الصهيوني الذي قتل أهله، ويستعيد حبيبته «فائزة»؛ وهناك لقاء عاطفي عاصف بين كريم وفائزة أثناء عملية تسلل يقوم بها كريم إلى يافا. والمدهش بالفعل هو العمليات العسكرية المشرفة التي شارك بها كريم ضد الجيش الإسرائيلي مخترقا دفاعات العدو ومتقدما في العمق الصهيوني خلال حرب ١٩٦٧. والحقيقة أن مأساة حزيران تمثلت في تدمير إسرائيل القوات العسكرية العربية قبل أن تتمكن هذه القوات من فعل شيء عام ١٩٦٧. لقد كانت هزيمة مروعة أدت إلى تراجع عربي صاعق ما زالت آثاره بادية على الحياة والتاريخ العربيين إلى هذه اللحظة. فمن أين جاء الناعوري بهذه الوقائع التاريخية التي حاول كتابتها روائيا؟

مثلها مثل رواية «بيت وراء الحدود» تستند «جراح جديدة» إلى مادة تاريخية ناقصة، إلى وهم صرف وتصور ساذج للعلاقة بين الكتابة الروائية والتاريخ؛ وتبني انطلاقا من هذه المعرفة التاريخية المبسطة، والمخلة والمضللة أيضا، بدافع حسن النية والانسجام مع الأيديولوجيا السائدة للسلطة، بتأثير موقع الكاتب في المنظومة السياسية ـ الاجتماعية، مادة روائية ناقصة مشوهة موغلة في الخيال الذي يمتزج بالوهم. ليست هذه هي «رواية النكبة الثانية»، كما يقرر الكاتب على غلاف الرواية، بل هي كتابة متسرعة عن هزيمة كبرى أصابت العرب، ولا يمكن النظر إليها بوصفها نقدا لما حصل بل تبريرا ضمنيا له. لم تكن هزيمة ١٩٦٧ نتاج لحظة تراجع عسكرية بل كانت نتيجة نقص في الوعي وترهل في الأنظمة وخراب عميم أصاب العرب في أعماق مشروعهم التاريخي؛ ولا أظن أن الشخصيات التي اختارها عيسى الناعوري، ليشرح من خلالها تلك الهزيمة، قادرة في «جراح جديدة» على حمل ذلك العبء وإضاءة ما حصل بالفعل والتعبير روائيا عن المقاومة والهزيمة في فترة تاريخية معقدة من تاريخ العرب المعاصرين. وهذا ما يجعل رواية «جراح جديدة» تلتحق بسابقتها «بيت وراء الحدود» من حيث كونهما معادلين تاريخيين مشوهين للنكبة والنكسة معا.

* * *

الرواية الوحيدة التي تعلو على هذه التركيبة السردية التقليدية، وعلى تمازج الأيديولوجيا العربية الراهنة بالسردية التاريخية المسطحة، هي

«ليلة في القطار»، التي يعول عليها الناعوري في مقدمة غير ضرورية تسبق الرواية ويرى فيها الكاتب أن هذا العمل سوف يضعه في مقدمة الروائيين العرب (!) إنها بالفعل عمل مبشر، في رؤيته السردية وتقطيعه البسيط ورسمه للشخصيتين المركزيتين، الراوي والمرأة الإيطالية التي تشاركه حجرة القطار وتحاول إغواءه تسرية للوقت وإيمانا منها بأن على المرء أن ينهب اللذة أينما وجدها. لكن مشكلة هذا العمل، مثله مثل سابقيه، هو أنه ينطلق من رؤية تقليدية للعالم، من زمان لا ينتسب إلى الزمان الحديث، ما يبتعد به عن تحولات الشكل الروائي الحديث والرؤى المتغيرة التي يحتضنها.

في العمل ثرثرة، وحوار مكرر، وحجج غير مقنعة يسوقها الراوي لرفيقته حول تمسكه بالتقاليد ووفائه لزوجته التي تركها هناك وراءه في بلاد العرب الذين كانوا يوما حكاما لصقلية. هناك أيضا عدم تركيز في سير الأحداث، وكلام أيديولوجي كثير حول عفة العربي وتحلل الغربي الأخلاقي، وتأمل للزيف الأخلاقي في الشرق ما يتناقض مع أطروحة الرواية ويجعل شخصية لوتشيا الإيطالية أكثر إقناعا وانسجاما مع ما تقوله للراوي.

لكن ما يحسب للرواية هي أنها، وهي تردد صدى أطروحات روايات العلاقة بين الشرق والغرب، وتقترب من عوالم «عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، تستطيع، وضمن مسرح أحداثها الضيق، أن تقيم عالما روائيا حقيقيا من شخصيتين مركزيتين تحتلان فضاء الحجرة الصغيرة على ظهر قطار يقبع في بطن سفينة.

لقد كان بإمكان الناعوري أن ينجح في تشييد عالم روائي لافت، وعلاقة معقدة متوترة بين الشرق والغرب، لو أنه تخفف من الكلام الأيديولوجي التقليدي السائد، بل النافل، عن اختلاف الشرق عن الغرب وتمسك الشرقيين بالأخلاق في مقابل تحلل الغرب الأخلاقي وسهولة العلاقات الجنسية بين أفراده، لأن كلا الأطروحتين تندرجان في باب الصور النمطية غير الصحيحة التي ننسبها إلى أنفسنا وإلى الآخرين. لكن نقص الاستعداد الروائي لدى الناعوري، وعدم قدرته على تطوير اتجاه عمله الروائي، وإهماله جماليات الرواية وبناءها الداخلي المعقد، وكون الرواية بالنسبة له مجرد شكل تعبيري ينقل من خلاله أفكاره ورؤاه، يضعف العمل ويحوله إلى مقالة في الأيديولوجيا الأخلاقية السائدة ونقد الحرية الجنسية في الغرب بأدوات فكرية مهلهلة. وبذلك خسر عيسى الناعوري معركته في تطوير الرواية العربية كشكل تعبيري ورؤية تاريخية وأداة لفحص القيم والتقاليد من منظور ينسجم مع الطاقة التعبيرية الهائلة التي يختزنها النوع الروائي.

---

روايات الناعوري المشار إليها هي:

- بيت وراء الحدود، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٥٩.
- جراح جديدة، منشورات مجلة السياحة، بيروت، ١٩٦٧.
- ليلة في القطار، منشورات دار فيلادلفيا للنشر، عمّان، ١٩٧٤.

# زيـــاد علي...

# في مجموعته القصصية «لا تحرج الموت الجميل»

**عبدالجليل غزالة**

ناقد من المغرب

عتبات الموضوع: ما المواقف والرؤى التي يجسدها كل من المستقبل الداخلي والخارجي للمجموعة القصصية الموسومة (لا تحرج الموت الجميل) التي انتجها مؤخراً المبدع الليبي، زياد علي؟

كيف يتم الاتصال بين المؤلف وشخصياته من جهة، ثم بينهم وبين القارئ من جهة أخرى؟ ما هي الوسائل والتقنيات اللسانية - السيميائية التي تساعدنا على اقتفاء آثار المتلقي (داخلي/ خارجي) عند زياد علي؟ كيف تبرز خصائص كل من (نحو) المؤلف و(نحو) القارئ في هذا العمل الابداعي؟ ما هي أهم الجوانب التي تجسدها الحمولة الايديولوجية، التي تضمها هذا المجموعة القصصية؟ هل يستطيع الاطار النظري الموظف للإحاطة بكل تقنيات الابداع القصصي عند هذا المؤلف؟

نوع المتقي: تتضمن مجموعة (لا تحرج الموت الجميل) نوعين من المتلقين:

المتلقي الاول: ننعته بالمتعامل. اننا نعتبره مستقبلاً داخلياً بالنسبة لنصوص المجموعة. نصادف أيضا القارئ، الذي يمثل المتلقي الخارجي لخطابات المؤلف، نطلق عليه في هذه الدراسة السيميائية المرسل إليه.

تتعدد مواقف ورؤى المتعامل بالنسبة للأقوال والحوارات و(المونولوجات)»(١) فهو قد «يحتل» مكان الباث، أو يصبح منبعاً للخطاب القصصي. انه يستعمل نفس القانون اللساني الذي يوظفه الباث، الامر الذي يحدد أدق معالم الاتصال اللساني داخل هذه المجموعة الفنية.

أما المرسل إليه فيتعامل مع القصص، تبعاً للدعاية بسوق الكتاب وحسب المستوى الاقتصادي والثقافي وخصوصية الجانب النفسي و«جمالية المتلقي» عنده.

نرسم هذه الامور من خلال الخطاطة الآتية:

**١ - الرسالة القصصية الداخلية**

**الباث للخطاب القصصي ــــ المتعامل مع الخطاب القصصي**

**الفعل القصصي الداخلي الراجع**

**المتعامل مع الخطاب القصصي ــــ الباث للخطاب القصصي**

**رسالة قصصية داخلية راجعة**

**٢ - الرسالة القصصية الخارجية**

**مؤلف الخطاب القصصي ــــ المرسل اليه الخطاب القصصي**

**الفعل القصصي الخارجي الراجع**

**المرسل إليه الخطاب القصصي ــــ مؤلف الخطاب**

**رسالة قصصية خارجية راجعة**

تحدد الخطاطتان نوعين من عملية «الاتصال القصصي» ، الذي يطرحه زياد علي في هذه المجموعة، نجد:

أ - اتصالا لسانيا داخليا شكليا- دلاليا مباشرا، يجعل الكاتب وشخصياته يتصلون فيما بينهم بمختلف الوحدات والعوامل اللسانية والصور الاسلوبية.

ب - اتصالا سيميائيا - دلاليا خارجيا غير مباشر، يعتمد على العلاقة القائمة بين المؤلف والقارئ ، كمرسل إليه. يشترط هذا الاتصال توفر رؤية مشتركة عن العالم لدى الطرفين، وكذلك امتلاكهما لتحليلات متماثلة بالنسبة لـ(مقدرات) الرموز وسياقاتها ومرجعياتها في الواقع العربي الاسلامي، علاوة على وجود «اتفاق ضمني» دقيق بشأن مكونات وعناصر جمالية القراءة والتلقي عند الجانبين.

يعمِّر المؤلف مجموعته القصصية المدروسة ويؤثثها برموز لا حصر لها. فالباث ينجز أقوالاً يرسلها الى المتعامل مع القصص: إذا تكلم، غنى، همهم، رسم، أو أدى

حركة معينة، مما يختلف «فعلاً قصصياً اتصاليا»، و«اذا فهم (الرسالة) وتمكن من الاجابة عن الخبر على شكل (رسالة) راجعة تسمى بالفعل الراجع (feed-back) فانه يصبح بدوره باثاً، كما في ص٥٨:

– «أنت من جماعته لا تكذب اعترف..

– اسألوه أرجوكم، لو قال الحاج محمد من جماعتي او يعرفني او هناك علاقة تربط بيننا فأنا كاذب ومستعد لتحمل ما يقوله، والله العظيم...».

ولذلك فان هذا النمط من الخطاب السردي الذي وسمناه بالرمزي يخلق «رسالة قصصية» تبث بواسطة «نظام تناوب» تتبادل فيه الشخصيات والعناصر الأدوار ، من خلال استعمالها لقنوات متنوعة متعاقبة، تفرض عدة عمليات ترتبط بإبداع وفك رموز هذا الخطاب.

إن دقة استعمال وتنضيد هذا المبدع الليبي لخطاباته السردية، داخل مجموعته القصصية الرمزية المتنوعة، يجعله ينتج نصوصاً عميقة ذات اتساق وانسجام لساني كبيرين، مما يولد صعوبة فك تلاحمها واستحالة خرق نسيجها المحبوك السدى على مستوى:

أ – الرسالة القصصية.

ب : الاتصال.

ج – التلقي.

إذا هناك متعامل (٢) يمارس عمليات حوارية مع الشخصيات الباثة، التي تقوم بالفعل القصصي. انه متلقٍ داخلي. كما ان هناك متلقياً آخر يمارس عملية القراءة واستقبال النصوص القصصية. انه مرسل إليه خارجي، له عالم خاص ترسم حدوده «نظرية التلقي» يستقبل القارئ العربي نصوص (لاتحرج الموت الجميل) ليفك رموز «رسالتها القصصية»، حسب القواعد الخاصة بالنسق العربي الموظف. انه يفرغها في انجازاته الشخصية وسياقاته المتميزة الدلالات ليجيب عن ابداعات المؤلف بطرق متنوعة، تعتمد على موقفه وفهمه للأبعاد الجمالية ودرجات التلقي عنده.

إن اقتفاء آثار المتلقي (داخلي/ خارجي) يبرز لنا ان الباث/ المؤلف ينقل إليه خطاباً رمزياً يعتمد على:

١ – رسالة قصصية، ذات دلالات متنوعة.

٢ – فضاء محدد (زمان+ مكان).

٣ – شخصيات متحاورة (سلباً/ ايجاباً).

٤ – قناة متنوعة ناقلة للرسالة القصصية.

٥ – شفرة لسانية تحكمها ضوابط مطردة.

يرتكز فك رموز (لا تحرج الموت الجميل) عند المرسل إليه العربي على بحث عميق في «الذاكرة» عن العناصر التي انتقاها زياد علي لإبداع «رسالته القصصية».

ينتج المرسل اليه العربي لهذه المجموعة القصصية «نحوا» خاصاً يسعى الى تأويل الجمل الخاصة؛ حيث يمنح المستعمل فرصة وصف وتحليل كل جملة عربية/ لهجية تضمها النصوص القصصية، واعطائها معاني محددة، لذلك فان «القارئ» يهدف من وراء هذا «النحو» الى بناء مجموعة من القواعد تساعده على فهم الجمل المكونة للخطاب الرمزي بأكمله. كما ان الكاتب ينتج «نحوا» خاصاً نسميه «نحو الباث»، وهو الذي يساعد المؤلف على ضبط انتاج الجمل.

يبني زياد علي مخططه الاتصالي على عدة عمليات لسانية، مفعمة برموز متشعبة الدلالات: (سرد شعبي، تراث غنائي وصوفي، خطاب سياسي، معتقدات دينية...)، مما يجعلها تمثل الناقل الفعلي لنصوصه القصصية الملتزمة. فالكاتب يوجه خطابه الرمزي الى نوع من «القراء» الذين يملكون نفس المدلول بالنسبة للقانون اللساني الموظف داخل (لا تحرج الموت الجميل).

والحقيقة ان الطريقة الابداعية التي يبني بها المؤلف سيميائيات نصوصه القصصية تجعل المرسل اليه العربي يلفظ كلماته ويتمعن في دلالاتها ويتمثل صورها ومشاهدها، فيراها حية متحركة متسقة ومنسجمة، علاوة على انه يحصي ويتعقب حركات وانفعالات الشخصيات. يبدع زياد علي سيميائيات نصية يجد فيها المرسل اليه تاريخه

العربي الاسلامي، فيعيد انتاجه بمعية هذا القاصّ المبدع... انه التاريخ العربي الاسلامي بكل انتصاراته وانكساراته وكل اشراقاته وأفوله من خلال ثنائية السرد/ المحكي.

تتحول الألفاظ التي ينجزها المؤلف، في أبعادها الصوتية السمعية، وكذلك محكياته ومركباته وصوره، الى وقائع وحقائق وظروف وخطابات رمزية عند المرسل اليه.

يسود داخل هذه النصوص القصصية اتفاق وتواضع كبيران بين الباث والمتعامل مع الحوارات، فيما يخص العناصر البانية للاتصال داخل المجموعة برمتها، مثل:

أ – القانون اللساني المنسق للمجموعة القصصية.

ب – القناة الموصلة للخطاب الرمزي.

ج – المكونات الشخصية لأسلوب الباث.

د – نفسية المتعامل مع الحوارات.

يرسم زياد علي شخصية المتعامل بـ(معدات لسانية) كبيرة، تجعل المخاطب ينشط آليات استقباله للرسالة التي ينجزها الباث. كما يظهر ذلك في الحوارات الواردة بالصفحتين ٣٢-٣٣.

– اسرع.. أسرع يا بوليبيا يلعن حريشك كان يود ان يقول له:

– وانت يلعن ثلاثين من أقربائك(٣)

قائلا معا بصوت يبدو انه قد بلعه:

– كود مورننك (OOD MORNING)

لم تأت تحيته بثمنها، شتم في داخله:

– أولاد اللبوة. لا أحد يرد السلام.

ان هذه الحوارات ترتبط بسياقات معينة تحركها انفعالات تبرز الغضب والحنق والعدوانية في الحياة اليومية، وتردي بعض آداب السلوك واللياقة (٤). انه انشطار الانسان: غربة، مذلة، قهر الظروف، وطأة القمع السياسي، مناهضة الطائفية... تتنوع الشخصيات المتعاملة التي يرسمها المؤلف في هذه المجموعة (رجل بسيط، عامل، حمّال، جزار، شيخ، مجاهد، صاحب قافلة...). فهي التي تمثل الجهاز الذي يفك رموز الخطاب القصصي؛ إذ أن خلية العمل الدؤوب المبني على التأويل العقلي، المعلل للخطابات المبثوثة تبدأ على مستوى المرسل اليه الذي يبحث في ذاكرته عن العناصر اللسانية العربية واللهجية التي اختارها الباث لترميز خطابه القصصي ، الأمر الذي يوصله الى فك شفرة «الرسالة القصصية الموجهة إليه».

## سيميائيات النص القصصي والايديولوجيا:

لقد ظهر جلياً ان الكاتب يتحكم جيداً في البنى القصصية التي يوظفها، وفي نسقها وسننها وعلاقاتها الداخلية. انه يطرح علاوة على ذلك جوانب اجتماعية وايديولوجية، تحمل جدلاً معرفياً على ألسنة الشخصيات.(٥)

تبرز لنا سيميائيات النص القصصي في مجموعة (لا تحرج الموت الجميل) ان المؤلف يملك قصديات عميقة، تبنيها دلالات ورموز متنوعة عن:

أ- فترات تاريخ الشخصيات وحياتها.

ب- الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية والدينية.

ج- الإفرازات الفكرية والأدبية والفلسفية للواقع العربي- الاسلامي والتراكم المعرفي والجدل الطبقي.

تظهر الحمولة الايديولوجية عند الكاتب من خلال السياقات المتنوعة والعالم الخارجي المتغير، الذي يصفه ويمزجه بانفعالات شخصياته. لذلك نصادف داخل هذه الحمولة الفكرية لغات متنوعة ولهجات متعددة.. نعانق ثنائيات مثل: الفرد/ المجتمع، مخزون ذاكرة تاريخية/ تزامنية، تراكم/ تداخل.. يتجلى العالم الخارجي بجميع الاحداث والوقائع المادية، والنصوص بكل استعمالاتها، مما يساعد على تفعيل اللغات والكلام والفرد والمجتمع، وتجسيد الذاكرة التاريخية والتزامنية في بعدها المتخيل المستقل، الحامل لكل أبعاد التراكم والتداخل.

تحدد لنا الحمولة الايديولوجية، القابعة داخل هذه المجموعة القصصية المدروسة، ان المادة اللغوية العربية واللهجية الموظفة ليست مجرد مكونات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية، نقوم بتحليلها وتفكيكها حسب

العلاقات والوظائف، بل هي مجموعة صور أسلوبية وصياغات تحوي كثيراً من التقابلات (CONTRASTIVE)، المشكلة للصراع البارز داخل القول اللساني.

تعبر النصوص القصصية، عند زياد علي، على حمولة ايديولوجية تبرز في الجوانب الآتية:

١ – حمل النصوص لأبعاد أيديولوجية محددة.

٢ – وجود خريطة دقيقة للعقل الثقافي للنصوص.

٣ – تجلي لغة النصوص بصور مختلفة تجسد كل التناقضات، متجاوزة ثنائية الدال/ المدلول.

يعرض المؤلف حمولته الايديولوجية برسم تناقضات المجتمع العربي الاسلامي عن طريق تعابيره الرائقة المتغيرة. تصارع الشخصيات التنظيمات السياسية(٦) و«اللوبي الفكري» . انها تتخبط داخل حبائل الغربة والمذلة والقهر والارهاب النفسي والفكري.

ينقل هذا المبدع، بصورة بلاغية عميقة، تعارض مصالح الشخصيات الى حلبة الدال والمدلول ومستوى السرد والمحكي. فالموت الجميل والغش في اللحم عند الجزار وقطع أشجار «الشيخ» وسرقة جمل المجاهدين، والزعم بانتماء البسطاء الى ماركس أو الإخوان المسلمين، كل هذا يخلق أنواعاً من العمل والسلوكيات والتصنيفات والعلاقات ، يحكمها فكر معين ينقله زياد علي الى اللغة واللهجة باعتبارهما تضمان ثنائيات محددة. فالأيديولوجيات الرائجة في المجتمع العربي الاسلامي، كما يرد على ألسنة شخصيات (لا تحرج الموت الجميل)، تضارع ما يحدث في ثنائية الدال/ المدلول، التي يوظفها المؤلف في ابداعه. فحيثما كان الدليل كانت الايديولوجيا أيضا(٧). ان لكل ما هو فكري قيمة دلالية سيميائية.. ففي كل دليل تصطدم قراءات متناقضة.

تقدم لنا الحمولة الايديولوجية الموجودة بهذه المجموعة خريطة دقيقة لأفكار ومعتقدات وتيارات المجتمع الليبي والعربي الاسلامي في فترة إنجاز القصص. كما ان حوارات ومجادلات الشخصيات تعرفنا بالنظام الاقتصادي وبموقف بعض الطبقات.

تحدد هذه الحمولة ايضاً عدة جوانب أخرى، مثل:

١ – الموت / الحياة (قضاء/ قدر، خير/ شر، تسيير/ تخيير...).

٢ – معتقدات كونية/ دينية.

٣ – الاغنية والموسيقى.

٤ – الأسطورة المعاصرة في مجتمعنا.

٥ – المذاهب الفكرية السائدة واللغة العربية المعبرة عنها.

يطلعنا تقصي الحمولة الايديولوجية عند زياد علي ان حضور او غياب شق من ثنائية معينة يعد دالاً، مثل: (حياة/ موت)، فالحمولة الايديولوجية تارة ضمنية، وتارة تصريحية على مستوى شق معين من احدى الثنائيات. ترتبط هذه الحمولة بالسيميائيات، حيث تجسد دلالة البنية ودلالة الدليل في علاقته بالمرجع المادي الذي يسطره المبدع.

ان الحمولة الايديولوجية القابعة داخل (لا تحرج الموت الجميل) تحدد لنا ما يأتي:

أ – علاقات شخصيات القصص ببعضها.

ب – أفعالها وسلوكاتها (سلبا/ ايجابا).

ج – أعمال وأقوال شخصية «الباث».

د – محيط الشخصيات وسياقاتها.

إذن ترسم الحمولة الفكرية، التي يقدمها المؤلف داخل مجموعته القصصية، صفات شخصياته وأفعالها وأقوالها وأفكارها. كما تحدد لنا الزمن والفضاء والمشاهد، وهذه الأمور تشكل لغة محددة عند زياد علي، في حين ان الحمولة الايديولوجية تنسج لغة ثانية «تؤثر في المتلقي تأثيرا» لا تتأتى متعته ولذته للغة العقلانية في الخطاب الاجتماعي والسياسي المباشر، او الخطاب الفلسفي المغرق في التجريد.

يقدم المؤلف حمولة فكرية قصصية متينة، دون أن يسقط في الاسلوب المباشر التقريري. ان لغته تصويرية، ذات بلاغة رائقة... فهو يخفي الايديولوجي في الفني بطرق

لسانية قوية يسودها الانسجام والانساق.. انه ينتج بنى التناقض والصراع، حيث «تتعدد زوايات الرؤيا والأصوات حتى تتحرر الشخصيات من صوت الراوي القامع والكابت وكذا الضاغط والقاهر».(٨)

إن الحمولة الايديولوجية الكامنة داخل هذا العمل القصصي تجتاحنا وتحدق بنا، تتحرك معنا اينما حللنا وارتحلنا، تجعلنا قابلين للاختراق وتقودنا، تخلخلنا ونخلخلها تركن لنا ونركن لها. «تنعكس على أفعالنا وسلوكنا واحساساتنا وكذا أذواقنا ورؤياتنا. كما تلون بأصباغها أقوالنا وأعمالنا بما فيها أعمالنا الأدبية».(٩) هذا هو ما فعله بنا زياد علي في مجموعته القصصية (لا تحرج الموت الجميل).

### التركيب:

ارتكز تحليلنا اللساني لهذه المجموعة (القصصية) على اطار نظري سيميائي، عرفناه حسب قناعاتنا وتخصصنا. اقتصر عملنا على توظيف بعض جوانب الإطار النظري المذكور.

لقد سعينا، أثناء تحليلنا السيميائي الانتقالي لبعض العينات من قصص المجموعة، الى تمييز السرد والمحكي ونوع المتلقي، فهناك المتلقي الداخلي (= المتعامل)، وهو كل متحاور مع الشخصيات، وهناك القارئ (المرسل إليه) كمتلق خارجي للحمولة الفكرية والسيميائية داخل المجتمع العربي الاسلامي.

لم نتعرض في دراستنا السيميائية الى صورة الغلاف بكل رموزها وايحاءاتها، حسب انجاز الفنانة نسرين مقداد. كما أننا لم ندرس رموز بعض الألوان والصور والمشاهد والاماكن بالنسبة للشخصيات.

لم تتطرق دراستنا السيميائية الانتقالية الى بعض الرؤى والأفعال والسلوكات عند أبطال هذه المجموعة القصصية، علاوة على أننا تجاوزنا، بعض العلامات والرموز، التي يقدمونها أثناء حواراتهم الاتصالية بخصوص: الذوق، اللمس، الاشارات، الحركات والايماءات، السمع، البصر، الصدى وتعدد الأصوات والمعتقدات الدينية والاجتماعية الايقونية.

والحقيقة أننا كنا نسعى، في كل مستوى أو فرع من تحليلنا السيميائي المتنامي، الى تحديد وضبط تقنيات الابداع عند زياد علي في مجموعته القصصية (لا تحرج الموت الجميل)، لكنه كان يشذ عن التحديد والضبط؛ إذ أن أسلوبه «متعدد الشبكات والتقنيات» دقيق الاخراج، يرسل فيضاً لغويا كاسحاً. كنا نحَلل بفروع سيميائية دقيقة، ولكن تبقى خلفنا دائماً جوانب مضمرة، خارجة عن تحليلنا.

إذن يحتاج هذا العمل الى دراسات فرعية تدرس ظواهر لسانية جزئية، وذلك لأن الكاتب يحمل «ابداعاً موسوعياً استطرادياً»، يصعب إحصاؤه بصورة ذرية جزئية حتى النهاية. هناك ظواهر كثيرة هائلة تحتاج وقفة لسانية متأنية:

توظيف التراث (ديني، غنائي، حكائي...)، التضمين، المحظورات اللسانية، المعتقدات الأيقونية الايديولوجية العربية الاسلامية عند القاص.

### هوامش

١ – برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، نشر دار افريقيا الشرق– الدار البيضاء– المغرب ١٩٩١.

٢ – لا نجد متعاملاً واحداً داخل النصوص القصصية التي يبني بها زياد علي الاطار العام لـ(لا تحرج الموت الجميل)، بل عدة متعاملين مختلفي النفسيات والعقليات والمدارك والمواقف، ونفس الشيء بالنسبة للمرسل إليه باعتباره قارئاً متنوعاً داخل الواقع العربي الاسلامي.

٣ – يوظف الكاب هذه المحظورات اللسانية (TABU) بصور أسلوبية عميقة الدلالات. نجد في ص٣٣ قوله: «أولاد اللبوة لا أحد يرد السلام»، وفي ص٤٠ نقرأ: «شوهت سمعة العرب يلعن دينك».

كما نصادف في ص٤٦: «دنيا بنت كلب»، وتطالعنا ص٧٧ بقوله: «مجتمع يقول للضعيف يا كلب».

٤ – تحتاج هذه المظاهر السلوكية المتنوعة الى دراسة متخصصة في مجال القول الفعلي المتحقق (SPEECH ACTS) على مستوى مختلف السياقات والوظائف؛ حيث نقوم برصد كل الأفعال اللغوية المنجزة (PERFORMATIVE VERBS) التي يقع تداولها يومياً بين المتكلمين من خلال سلوكاتهم المتنوعة.

٥ – يبرز تقديم الناشر لهذه المجموعة القصصية عكس قولنا وتحليلنا بالنسبة للشخصيات، وهو امر يثير الاستغراب والجدل.

٦ – تراجع كلمة الناشر لهذه المجموعة القصصية.

٧ – ينظر كتاب (النقد البنيوي والنص الروائي) لمحمد سويرتي. نماذج تحليلية من النقد العربي. ١ المنهج البنيوي – البنية– الشخصية. ط٢.
– افريقيا الشرق– الدار البيضاء– المغرب١٩٩٤.

٨ – المرجع نفسه ص٤٣.

٩ – المرجع نفسه ص٤٥.

# المغامرة الإبداعية
# في قصص محمد القرمطي

**شوقي بدر يوسف**

كاتب من مصر

في نصوص القاص العماني محمد القرمطي الإبداعية ثمة مغامرة خاصة يلعب فيها الكاتب على وتر اللغة بدلالاتها ومدلولاتها، وثمة تجريب تتشكل منه نصوصه القصصية على نحو تجعل القارئ عنصرا مشاركا ومهما في العملية الإبداعية، ولاشك أن شاعرية اللغة عند القرمطي وبنيتها التأويلية التوليدية هي جزء من النسق العام للصياغة القصصية عنده، وهو يستخدمها في محاولة لكشف الأبعاد الدرامية المتأصلة في عمق الحدث الذي يبدو في بعض الأحيان هلاميا لا يمكن الإمساك به، لذا فإن اللغة عنده تبدو وكأنها تعبير مجازي عن مشاركة الذات الراوية في العزف على أوتار عدة، لنغمة واحدة، هي التجريب، والغوص في كل نص في مغامرة سردية إبداعية الهدف منها تجسيد عالم قصصي شبه كافكاوي له خصوصيته، وإن كانت هذه الخصوصية لم تشكل علامة مميزة وفارقة للقصة العمانية حتى الآن، باعتبار أن النص القصصي المراوغ عند كاتب مثل محمد القرمطي يعوزه أيضا قدر من الواقعية المستمدة من بيئته المحلية التي يعايشها ليل نهار، حتى يستطيع أن يعبر بهذا الأسلوب عن جوهر رؤيته وتجربته عن واقع ما يعايشه في بيئته المحلية، هذا بالإضافة إلى ما يجب أن يضمنه لنصوصه من تهويمات ومواقف إنسانية غامضة مضببة تحتاج إلى بعض التفسير والتوضيح من خلال عناصر الحكي المختلفة، ولغة محمد القرمطي على الرغم من أنها محملة بالكثير من الدلالات والتأويلات إلا إنها بمغالاتها في الشاعرية، والغموض والإعتماد على الغرائبي في التصوير تقربنا من مقولة جوزيف كونراد الذي يتهم اللغة بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها في بعض الأحيان خاصة عندما تكون اللغة في وضع يصعب معه النفاذ إلى الجوهر الحقيقي للأشياء، إلا من خلال الإتكاء الدائم والمستمر على إضاءة الحدث وفعله القصصي من خلال مزيد من الحكي وهو ما ينقص الإبداع القصصي عند القرمطي في بعض نصوصه، كما وأن التعبير عن الذات والواقع واللغة ذاتها أصبح سمة أساسية في أعماله السردية وهو ما بدا واضحا منذ ظهور أول مجموعاته القصصية «ساعة الرحيل الملتهبة» ١٩٨٨، وهي نصوص ينطبق عليها ما قاله دريدا: «إن الكتابة ذات الطبيعة الافتتاحية لا تعرف سبيلا محددا لاتجاهاتها ، مثلما لا توجد أي معرفة تقوى على كبحها عن الإنزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى ، وهذا هو مستقبلها .

ففي قصة «عزاء اللقاء الأول» «القصة» القاهرية، ع/مارس ١٩٩٧) تبدو أنسنة الأشياء وهذا الإنزياح المسيطر على مجريات النص، واستحضار غير المألوف لتجسيد واقع هو في نفس الوقت غير مألوف بالمرة، فالماء والقهوة والسيجارة يتحدثان ويشيان بخواطر الذات وتداعيات النفس في هذا اللقاء الذي يجمع الراوي بأنثاه المحبطة، «كنت أبحث عن مأوى للصمت في نفسي التي أرعبتها الشوارع البليدة والمقاعد المقلوبة والستائر المغلقة، في تلك الساعة كنت أحدق في الأشياء التي أمامي والتي عبرت وكانها تتآمر لإغتيالي، وسمعت همس التآمر أو كدت..». هكذا تبدو اللغة في هذا الجزء من هذا المتن القصصي، فهي أوسع من أن يحاصرها الواقع، وهي أيضا تتمرد عليه بكل ما أوتيت من مفردات تحمل معها ذات الكاتب ورؤيته الراغبة في الولوج إلى عالم

جماليات نصية، والكاتب فيها يحاول إن يبرز قناع النفس تجاه تآمرات الحياة ، كما يحاول أيضا من خلالها أن يبرز التأويلات المحملة على مفردات النص والدلالات التي يحملها المعنى المراد التعبير عنه من خلال لغة عبثية ودلالات تستدعي أحيانا ما وراء الواقع ليعبر عن الواقع النفسي والواقعي في نفس الوقت.

ولعل هذا الأمر ينطبق أيضا على قصة «تضاريس جسد يتهاوى» (نزوى ، ع٢٤/ أكتوبر ٢٠٠٠ ) حيث تواجهنا مكونات سردية يحملها نسيج النص بصورته الرامزة الذي جاء عليها . والبنية السردية في خطاب هذه القصة تعتمد على مخاطبة «المزون» المكان والجسد والفضاء من خلال الزمن النفسى للراوى الذي يرى نفسه محاطا بدهشة كبرى فجرها واقعا معقدا مليئا بهواجس الذات، ومشوبا بعناصر أخرى «غير معقولة» تجسدها عملية القراءة التأويلية للنص والتي تحمل من الدلالات ما تعبر عنه عبر ماوراء الواقع نفسه»: أيتها المزون.. قيل انك ولدت بلا شرايين، وأن المطر يهطل من ساحات جبينك الغر. لكن . ما ان تقطع شرايين يديك المتخيلة حتى تسيل جيوش المقهورين في التبدد والتلعثم، هذا هو دمك المقهور يبحث عن أودية رحبة، يتخثر عند كهوف أحلامك، عبر مساحة القهر التي لا تنتهي، تنمو وتنتشي، تترعرع في الأزمنة الضوئية منها والظلامية».

الصور المشهدية الذي يحاول الكاتب تجسيد دلالاتها من خلال تطويع المشهد لغويا وتعميقه إلى أقصى حد ممكن من الصور والتخييل الدائم المستمر والذي يسفر في النهاية عن لوحة لغوية مؤطرة بديكور نفسي، وخواء يملأ المكان والزمان بوقائع يستمدها الكاتب من توالد الصور والمشاهد عبر الخيال، وكما يقول بول ريكور «إذا صح أن الخيال فهو لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالعناء بمعنى الكلمة التي أستعرناها من سقراط هي حياة «تروى» .

ولعل قصة «العاصفة» (نزوى ، ع ١٠/أبريل ١٩٩٧) تنطبق عليها هذه المقولة أيضا من ناحية استشراف النص عن طريق البحث عن الخلاص والخروج من وحشة الصحراء إلى آنس الوجود وزحمة الحياة، والأحساس بالذات من خلال الآخر المألوف وليس الآخر الضد، وهي مغامرة إبداعية أخرى للقاص محمد القرمطي يبدو فيها واضحا هذا التيه الذي لازم شخصية الراوي أثناء سيره وسط العاصفة الهوجاء، ووسط خواء طاغ، وصحراء يعرف أن المجهول والموت مختبئان في كل مكان فيها، وقد داهمه فيها شعور بالإستسلام لخواطره المميتة والمسيطرة على واقعه الآني وسط هذا المكان المزدحم بالوحشة والرياح الطاغية والذي جعلته يفقد توازنه النفسي والمعرفي بواقع الطريق، حتى عندما قابله هذا الأرنب البري تبادلا الأماكن والشخصيات «لو شاء القدر أن نلتقي في المدينة لكنت أنت الضال ولست أنا، سأتبناك ساعتها دمية لأطفال الفقراء ودمى خيالية بعدما يسأم منك الأطفال». إن التداعيات التي خلفتها العاصفة جعلت الراوي يعيش الوهم والتخيل في مسيرته نحو الفتاة الغريبة الغاوية ابنة شيخ الريح اللذين وفدا إلى المنطقة بحثا عن الاستقرار والغواية والحب وأصبحا علامة هامة من علامات ذلك المكان. ولعل هذه القصة تخلق زمنا خاصا يعايشه الكاتب كما يجد القارئ نفسه فيه يعيش حكايات متقاطعة غير مترابطة ولكنها مركبة بطريقة معقدة لتجعله يعيش نفس المناخ الذي توخاه الكاتب حينما أراد نسج هذه التقنية والمغامرة في إبداعاته القصصية الغرائبية .

وفي قصة «هواجس» (نزوى ع٩/ يناير ١٩٩٧) أيضا تواجهنا صور تعبيرية لها إطار غرائبي يجسد وقائع

الحياة من أطرافها التخييلية حيث الممكنات كلها تطل من خلال هذه الهواجس الذي أطلقها الراوي في تيه المدينة ومساكنها المهجورة وسراديبها المظلمة . القصة مقسمة إلى تقسيمات عدة «الوحدة» «الغرفة» «اليقظة» «أحلام» «صديقي المجنون» «أمنيات» «الفتاة» «غرفة البخار» هي عنوانين تحمل هواجس نزوات غرائزية يجسد كل عنوان معنى لمضمون قصة مستقلة لكنها تجتمع في النهاية حول مفهوم الهواجس التي تنتاب رؤى الكاتب ليحيل من هذا النص وبنيته اللغوية إلى علامات وشفرات دالة تبغي فرصة واسعة للاتكاء على الدلالة الرمزية التي تتوزع الرؤى بينهما بين هذه العناوين بحيث يصبح كل عنوان رؤية تنبع من هاجس ذاتي.

إن المغامرة الإبداعية لقصص محمد القرمطي تنبع من رؤى مخيلة تنشد الخلاص وتوزع ذاتها عبر هواجس وانزياحات ربما هي تبعد النص عن المعنى المراد التعبير عنه ، ولكنها في النهاية تتجمع لتفرد نفسها في نصوص يحاول محمد القرمطي أن يقول من خلالها شيئا ما يحيل الحياة فيها إلى شفرات وألغاز معبرة ومؤولة وذات دلالة خاصة .

وفي هذا المقطع الذي اجتزأه الدكتور أحمد درويش من قصة «بغية الرائي» وضمنه كتابه في الأدب العماني الحديث تبرز مغامرة النص القصصي في دلالة اللغة ذاتها، فهي الشخصية المحورية الذي يدور حولها النص شكلا ومضمونا «الآن لم يبق أمامي سوى مساحة كبيرة من الفضاء الأسود، وأصبحت لا أحس إلا بالمقعد الذي أجلس عليه ، أما ما سواه فقد تلاشى في زحمة الظلام . لم أعد اعرف الاتجاهات التي ترسم حدود الغرفة ولولا المقعد الذي يسند على الاتجاه الغربي موليا قبلته للشرق لقت انني جرم معلق في السماء يدور حول نفسه». إنه نفس التيه الذي صوره القرمطي في قصة «العاصفة» تيه الظلام المخيم على الذات والمكان وربما الزمان أيضا ، لذا نرى أن هذا التداخل في قصص القرمطي بين التداعيات التي يجسدها والتماهي المتناثر في نصوصه القصصية، يخلق نوعا من الحركة في فضاءات نصية يتحرك داخلها الكاتب والقارئ معا ليكونا في النهاية منظومة التلقي والتأويل .

وفي قصة «فانتازيا» (نزوى ع ١١/ يوليو ١٩٩٧) يتنقل الكاتب عبر مشاهد وصور ذات دلالات تأويلية يسقطها على الواقع ليستخرج منها بعض ما يدور في الحياة من زيف وقبح وقسوة، القصة مقسمة إلى تقسيمات تصل إلى سبعة عشر قسما، كل قسم يحمل معه خبرة زمنية ملغزة لا يمكن إدراكها إدراكا حسيا رغم تغلغلها في جميع مستويات الحياة، بينما يتميز المكان بالوجود، يتصف الزمان عندها بالزوال والصيرورة. إنها رؤى حياتية تستقطب الوجود من حيث لا وجود فيها، وتجسد الحياة من حيث لا حياة حولها: «فتاة تمد يد الحسان لدرويش رفض الاحسان إلا من شيء واحد، أن يلثمها من الخلف في زحمة الحشد المتخدر، ردت عليه» جد علينا ببركاتك يا سيدنا الشيخ حتى لو كان من هناك». وفي قصص محمد القرمطي قد يضيق الكاتب من مجاله الحيوي ، مجال الخلق القصصي حين يعرف مصادر قصصه بأنها مصادر واقعية بحتة ، وما يحتاج إلى توضيح هنا وتدقيق هو مسافة الواقع التي يتحرك خلالها الكاتب ، وأي شيء في هذا الواقع سيتحول إلى قصص ، أواقع المصادفة العمياء ، أم اللحظات العابرة والتفاصيل اليومية التي تشير إلى الحاضر الآني ، أم الذاكرة الجمعية للناس التي تختلط فيها تناقضات الماضي بأحساسيس الحاضر، أم النهر الذي يجري نحو المستقبل؟ وكيف سينتقل كل ذلك إلى محيط القصة ، هل يكون الكاتب مع التيار أم ضد التيار في مغامرة إبداعية تجسد عالمه الخاص ، وينحت فيها من صخرة اللغة الكثير من اللحظات الإبداعية السردية.

# (زجاج الوقت) لهدية حسين
# وآلية كتابة الرواية داخل الرواية

**عبدالرزاق الربيعي**

كاتب وشاعر من العراق

في رواية (عوليس) لجيمس جويس يظهر شخص غامض بين وقت وآخر يلقي التحية على شخوص الرواية ويتبادل معهم حوارات قصيرة ثم يختفي ليظهر مرة أخرى في مكان آخر. هذه الشخصية حار النقاد الذين درسوا الرواية ونتاج العملاق جويس حتى كشف ناقد بلغاري كبير السر الذي كان مقنعا لجميع الدارسين، فالشخص الغامض لم يكن سوى جيمس جويس نفسه، أراد ان يكف عن مراقبة شخوصه ويظهر لهم، يراهم ويرونه، ثم يغادر المكان لهم.

تذكرت هذا وأنا اقرأ رواية (زجاج الوقت) للكاتبة العراقية هدية حسين الصادرة عن دار نارة للنشر والتوزيع في العاصمة الأردنية عمّان ففي هذه الرواية تصبح الكاتبة شخصية محورية في الرواية ، ولكي تؤكد حضورها فإنها تطلق على نفسها اسم (هداية) حيث تتساءل: «هل عشت زمنا بشخصية أخرى غير التي ترونها أمامكم؟ وكيف تسنى لي نسيان وجودي الاول بينما يونس يحكي تفاصيل حياته الماضية كما لو انها تحدث للتو؟ أم تراني روحا متجسدة عن اخرى وامرأة تحمل جينات حياة سابقة وتكمل الدور الذي لم تكمله المرأة الأولى في الحياة؟ وماذا عنها .. تلك المرأة الأولى؟ كيف صادف انني حملت الاسم ذاته؟».

ويونس الذي ورد اسمه شخصية تقتحم عالم الكاتبة خلال قراءتها لرواية أمين معلوف «موانئ المشرق » ولد في بداية القرن الماضي ولم يشبع من الحياة حين غادرها.. ليناقش معها فكرة الزمن الواحد المتصل.. وليؤكد لها «انت المرأة التي أحببتها طيلة الفترة الأولى التي عشتها على هذه الأرض ولم يتسن لي الحصول عليها... لأن قرار العشيرة كان جائرا فأخرجني من عباءتها بالطرد».

في تلك اللحظة تكشفت لها دروب قديمة ورأت نفسها تطل من شباك خشبي مزخرف وهي تنظر الى شاب يافع يدعوها بنظرات مولهة للنزول الى الشارع... «وقبل ان استجيب او ارفض يدخل شاب آخر حاد الملامح يمسك به من ياقة دشداشته ويخضه مرات متتاليات ثم يقذف به الى تراب الشارع ويدخل البيت -بيتنا- يسحب سوطا معلقا على احد الأعمدة، يضربني بقسوة ولا يرف له جفن..».

أما يونس.. الرجل الغريب فقد توعده أخوها بالقتل فاضطر الى مغادرة القرية التي جاء منها بناء على قرار شيخ العشيرة التي ينتمي إليها حيث أهدر دمه.. هذه الحادثة تتكرر في الصفحة ٧٧ عندما يستفسر السيد جابر من ضيفه يونس عن سبب طرده فأجابه قائلا «لا تظن بي الظنون أيها الرجل الكريم، فأنا لست سارقا ولا قاتلا ولا فاجرا.. وانما رجل هوى وعشق.. أعجبتني فتاة ودنوت لأكلمها... كان قصدي نبيلا... وقبل أن أهم بالكلام أمسك بي أخوها وجعل من الحبة قبة... ضربني وأهانني ولم يسمح لي بكلمة واحدة أدافع فيها عن نفسي... وفوق هذا اشتكاني الى شيخ عشيرتي مضخما الأمور... ولكي لا تسيل دماء بريئة بين الطرفين أخرجتني العشيرة من عباءتها ودفعت ثلاثين دينارا لأخيها.. وها أنا أمضي الى لا مكان... أقطع البراري والصحاري... أنام في العراء وأفكر بطريقة ما لأتجاوز المحنة «فيحسن ضيافته ثم يزوجه من ابنته الكبرى (حظوظ) ويشد الرحال الى اربيل».

وما تكرارها الا لأخذ المشهد من زوايا مختلفة كما نرى في السينما وبهذا تعمق المشهد وتمنحه غنى، فهو تارة يرد على لسان الكاتبة الأولى الست هداية وتارة على لسانه في الرواية التي كتبتها عمة حذام!!! نظرا لأهمية

هذا المفصل الذي بنت عليه الكاتبة أحداث روايتها ، فعلى هذه الثيمة تؤسس هدية حسين عالمها الروائي في (زجاج الوقت) حيث سرعان ما تنسحب لتترك لبطلة الرواية (حذام) سرد بقية الحكاية.. بمعنى إنها تهيئ الأرضية او الفرشة الروائية لتغادر المكان وتترك الشخوص تتحرك والأحداث تنمو وتتشعب، ولكي تؤكد هذا الانسحاب التام فان عمة البطلة – وهي وجه آخر للكاتبة– تقرر ان تدون حكايتها مع الرجل الغريب (يونس) في رواية فتحاول ان تقرا عدد من الروايات تبدأها برواية جديدة لكاتبة مغمورة تدعى هدية حسين «كما تقول في الصفحة(٥١) والرواية هي (ابنة الخان) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام ٢٠٠١ كما يرد في الصفحة ١٧٧ التعريفية بالكاتبة هدية حسين ، وهكذا يختلط الواقع بالخيال ، وخلال ذلك تشرح الكاتبة هدية حسين ، بعد ان توحي للقارئ انها انسحبت تماما من الرواية ، الصعوبات التي تواجهها عمة حذام –الراوية –الجديدة لأحداث الرواية في جمع المصادر وتتبع الأحداث خصوصا في المشاهد التي تجري في محافظة اربيل عندما يصل البطل الذي سعى إليها وجاءها من زمن آخر قاطعا المسافات المرئية وغير المرئية –كما تشير في ص ٩٢ عندما تتحدث حذام مع عمتها حول البطل الذي حلم ببطلة رواية الست هداية!!! وعندما تسألها: هل هناك أشخاص حقيقيون في روايتك؟ تجيبها «ليس تماما.. مضيفة» بالنسبة لك لم تدخلي الرواية ..اخذت بعض طباعك وخلعت على هذه الطباع اسما لشابة موظفة... الكاتب كما تعرفين او لا تعرفين لا ينقل الواقع كما الصورة الفوتوغرافية المحنطة. لا بد من خيال وإضافات وربما مبالغات ان اقتضت الضرورة «وهكذا فإنها تدلي بآرائها حول الكتابة وعوالمها المتشابكة في أحاديث مع أبطالها، إنها تصنع حكاية لتستمع بالحديث مع أبطالها من خلال معايشتهم وبذلك فان (هدية حسين) كتبت رواية داخل الرواية

وهنا يكمن التميز والتفرد في هذه التجربة التي تتألف من سبعة فصول –و للرقم سبعة دلالات معروفة تتصل بالمقدس لأن الكاتبة لجأت للبناء الدائري في سردها للأحداث فحذام سنرى في نهاية الرواية تتقمص شخصية عمتها وفي بعض الفصول تتبادل الأدوار مع عمتها ضمن حركة دائرية تجعل المصائر متشابهة ومتكررة – وهذه الفصول متصلة وغير مرقمة وبدون فواصل إتماما لحركة البناء الدائري للمعمار الروائي، سوى استخدامها لعبارات مستقاة من كتاب آخرين كنازك الملائكة وفرانسواز ساغان وايزابيل الليندي وشكسبير واليس ووكر ووديع سعادة واخرين فهذه العبارات لم تكن سوى محطات استراحة قصيرة ليلتقط القارئ أنفاسه قبل أن يواصل رحلته الممتعة والمشوقة.

وقد تحدثت في الفصل الاول او المقطع الاول حول مداهمة يونس للكاتبة كما ذكرنا وفي الفصل الثاني الذي تتصدره عبارة لفرانسواز ساغان تقول «يأتي الحب سرا كما يأتي اللص» تنتقل لغة السرد الى حذام فتروي الأحداث متحدثة عن عمتها التي كانت علاقتها متوترة بشقيقها والد حذام لأنه رفض تزويجها من الرجل الذي أحبته لا لشيء الا لأنه ابن احد الأعيان الذي اتهمته السلطة بالقيام بصفقات غير مشروعة ومخجلة».

وتفاجأ عندما تقرا إعلانا مثبتا على باب غرفتها بشأن رواية تكتبها !!! وفي النهاية يكتشف القارئ ان الرواية التي كانت تكتبها عمة حذام ليست سوى رواية (زجاج الوقت) نفسها !!!

وفي الفصل الثالث الذي تستعير كاتبته مقدمته من ايزابيل الليندي «جئنا نبحث عن شيء ووجدنا شيئا آخر » يتحدث يونس عن الرحلة التي قطعها عندما طرد من قريته وتستهل هدية حسين الفصل الرابع ببيت لشكسبير هو «ساعاتنا في الحب لها أجنحة ولها في الفراق مخالب «ويبدأ بقول حذام التي تروي أحداث هذا

الفصل» لم يعد لدى عمتي وقت طويل للجلوس معي كما في السابق فقد انشغلت بروايتها «وهو من أقصر فصول الرواية وكانت الأحداث قد وصلت الى اربيل التي لجا إليها يونس مع زوجته ليعمل بها في مزرعة وتقترح اسما أوليا للرواية هو (مكعبات الثلج) وقد وصفتها لابنة أختها إنها قصة حب.

أما الفصل الخامس الذي يتصدره بيتان للشاعرة نازك الملائكة هو: «وحتى الجبال طوت سره وتناست خطاه وأقماره وأناشيده واندفاع مناه».

فيكون السارد هو العمة فهي تقول «اعرف ان حذام لاحظت انشغالي عنها على وجه الدقة رحت انزوي في غرفتي وأتظاهر بالنوم لكي أتفرغ له بينما هو يتحرك حولي دون هاجس ان يطرق الباب او تكتشفنا حذام متلبسين بالحب او بالخطيئة... احكي ليونس عن جدب أيامي الماضيات وعن أخي الوضيع الذي حرمني متعة الشعور بسنوات شبابي وجعلني أقف على شفا زاوية حادة خارج الوقت »

وتعود حذام لتسرد الفصل السادس – أحاول تعليم قلبي ألا يطلب أشياء لا يمكن الحصول عليها – أليس ووكر– على لسانها في حديث مع عمتها حول حبيبها زكريا الذي صار رجل اعمال وصفقات لدرجة ان أحلامها معه قد تبخرت فتنبهها الى «حقيقة غائبة عنها » يحدث ان تتبدل مشاعرنا ويخيب ظننا بمن نحب ...في هذه الحالة علينا ان لا ننزوي داخل قوقعة ونحرم أنفسنا من متع الحياة... ما يقتل الرغبة للحياة عند المرأة ان تعتقد بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله العالم ويفقده يفقد العالم توازنه «وفي هذا الفصل تحدث جريمة قتل لرجل من الأمن الخاص قرب مسكن عمتها وبعد سلسلة من التحقيقات تحال الى مستشفى للأمراض العقلية.

وبعد من أطول فصول الرواية تتطرق الكاتبة الى اعمال «الشغب» كما أسمتها الحكومة التي حدثت في العراق بعد حرب الخليج الثانية وما رافقها من اعتقالات واضطرابات في الشارع العراقي.

وتتطرق في الفصل السابع والأخير الذي صدرته الكاتبة بمقطع للشاعر اللبناني وديع سعادة :

«على البشر ان يحتفظوا بأوهامهم ان يداروها فلا تغادرهم سيحتاجون إليها لكي تؤنسهم» تواصل حذام سرد الأحداث بعد موت عمتها وفي المشهد الاخير تلمح شابا في الشرفة العلوية للبيت ... لتعود دورة الأحداث من جديد.

وكممثلة على مسرح تتساءل الكاتبة بين حين وآخر «هل شعرتم بالملل ؟ أم بالسأم ؟ أم بكليهما ؟ أستميحكم عذرا... أعرف إنني أدخلتكم تفاصيل كثيرة ، ولكنها الضرورة ، اذ انني لم أشأ مقاطعة يونس ..فقد كانت رغبتي لا تقاوم لمعرفة ما اذا كان هذا الرجل تربطني به علاقة حب –كما يقول – أم لا.... ولا يهمني ان كانت تلك العلاقة حقيقية أم من نسج خياله ... أم أن الأمر كله سيؤول الى حلم طويل متصل بيني وبينكم، سأصحو منه لاحقا وسأحزن لكل ما رأيته وعشته، أنا امرأة فاتها قطار الحب لكنني مؤمنة بأننا اذا فقدنا الحب علينا ان نعيشه في أحلامنا لكي نستمر في الحياة... اقصد ان نخترع قصصا للحب وفق مزاجنا الخاص... الشعور بالحب أحيانا.. بل غالبا يكون أجمل من علاقة الحب ذاتها... فلا تحرموني من هذا الشعور بالله عليكم.. أنا مشدودة اليه حتى اصل الى تلك الجمرة التي بدأت تتحرك تحت الرماد فتعالوا معي نستكمل مشوار يونس»

فهذا المقطع هو أقرب الى المونولوج الدرامي الذي يلقى على المسرح منه الى الرواية بل ان الرواية تخيلتها مونولوجا متصلا في عرض ينتمي الى المونودراما في خلطة جميلة من الوقائع والأحداث واللغة الشعرية، هذه الخلطة تؤكد ان هدية حسين كاتبة من طراز يجمع بين حداثة الشكل وبساطة الموضوع الذي تلتقطه من الحياة اليومية لتؤسس عالمها بحذاقة وحرفية عالية.




مجلة فصلية ثقافية

*A Cultural Quarterly in Arabic*

Editor - in - Chief:

**Saif Al Rahbi**

Email: saif@alrahbi.com

P.O. Box. 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabir.
Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

**خلف العبري**

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
**www.nizwa.com**

البريد الالكتروني
**nizwa99@omantel.net.om**

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

ص.ب : 974 مسقط الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477 ، فاكس : 24699642

الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : 24600482 - 24699467 - ص.ب: 2202 روي الرمز البريدي 112 سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box. 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.:24604477 Fax.: 24699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

## إشـــــارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

**العـــدد السابع والأربعـون**

**يوليو 2006 م - جمادى الثانية 1427 هـ**

الغلاف الأول: اللوحة للفنان سليم سخي - عُمان    لوحات ص ٢، علي المعمري - سمر الكعبي - فاروق البلوشي.



Niwa Magazine

